

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Výuka příčné flétny na základních uměleckých školách

Transverse Flute Play Education on Elementary Art Schools

Helena Svobodová

Vedoucí práce: Mgr. MgA. Marek Valášek, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: B ČJ-HV

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Výuka příčné flétny na základních uměleckých školách* vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 13. 7. 2016

.....

podpis

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. MgA. Marku Valáškoví, Ph.D. za vedení své bakalářské práce, cenné rady a komentáře a vstřícný přístup. Rovněž bych chtěla poděkovat svým rodičům, sestře a přátelům za podporu, Janu Kubovčiakovi kromě toho také za pomoc při zpracování a připomínky při psaní.

ANOTACE

Tato práce se zabývá problematikou výuky hry na příčnou flétnu na základních uměleckých školách. Pokouší se na výuku nahlédnout ze dvou hledisek – praktického, které se soustředí na průběh vyučování, včetně různých metodik, i technického, jež se zaměřuje spíše na nástroj samotný. Obě tato hlediska se spojují v dotazníku určeném pro učitele hry na příčnou flétnu v ZUŠ. Z něj vyplývají názory několika respondentů na dané problematiku flétnové hry.

KLÍČOVÁ SLOVA

příčná flétna, výuka, základní umělecká škola, ZUŠ, František Malotín, metodika

ANNOTATION

This thesis deals with problematics of transverse flute play education on elementary art schools. I tries to look at the education from two aspects – practical which is concentrated to the very process of education including different methodics, and technical which is focused more to the instrument. Both these aspects combine in a questionnaire for teachers of transverse flute play in elementary art schools. The survey shows opinions of a few respondents about flute play problematique.

KEYWORDS

transverse flute, education, elementary art school, ZUŠ, František Malotín, methodics

Obsah

1. Úvod	6
2. O nástroji.....	8
2.1 Charakteristika	8
2.1.1 Zařazení do skupiny nástrojů	8
2.1.1.1 Třídění nástrojů řeckými filozofy	8
2.1.1.2 Třídění nástrojů latinskými filozofy	9
2.1.1.3 Třídění nástrojů středověkými filozofy	9
2.1.1.4 Renesance a baroko	9
2.1.1.5 19. a 20. století.....	9
2.1.2 Stavba flétny	11
2.1.3 Tvoření tónu.....	12
2.1.4 Typy příčných fléten	13
2.1.5 Materiál, z něhož se vyrábějí flétny	14
2.2 Historie a vývoj příčné flétny	15
2.2.1 Náhled na vývoj výroby nástroje u nás	16
2.2.2 Současné značky fléten	16
2.2.3 (Moderní) příčná flétna a její využití.....	18
3. Výuka v ZUŠ.....	21
3.1 Charakteristika ZUŠ.....	21
3.2 Stručná historie	21
3.3 Stěžejní dokumenty	22
3.3.1 Rámcový vzdělávací program	22
3.3.3 Školní vzdělávací program (ŠVP)	28
4. Praktická výuka hry na příčnou flétnu	31

4. 1 Přístup podle úrovně	31
4.1.1 Postup se začátečníkem.....	31
4.1.2 Pokročilý	35
4.2 Repertoár	36
4.2.1 Začátečník	36
4.2.2 Pokročilý	36
4.3 Metodiky hry na příčnou flétnu	37
4.3.1 František Malotín – Příčná flétna, praktická metodika.....	37
4.3.2 Povídání o hře na flétnu příčnou – Magdalena Bílková Tůmová.....	48
4.3.3 Metodické publikace starších autorů	53
4.4 Učebnice hry na příčnou flétnu.....	54
4.4.1 Škola hry na flétnu – Rudolf Černý, Josef Bok.....	55
4.4.2 Škola hry na příčnou flétnu – Lubomír Kantor	56
5. Dotazníkové šetření	57
6. Závěr	61
7. Seznam použitých informačních zdrojů	63

1. Úvod

Příčná flétna patří do rozsáhlé rodiny dechových dřevěných nástrojů. Její sametový tón obdivují lidé již několik staletí. I dnes se těší velké oblibě a zájmu. Máme mnoho příležitostí ji slyšet, ať už na koncertě, či prostřednictvím některého z médií, nebo se na ni dokonce sami naučit hrát. Příčná flétna učarovává dospělým i dětem. Právě ty se hře na tento nástroj mohou učit mj. v základních uměleckých školách.

Mě samotnou příčná flétna okouzila v dětském věku natolik, že jsem se rozhodla naučit se na ni hrát. Léta strávená v ZUŠ posílila mou lásku k nástroji, zavedla mě do dosud nepoznaných zákoutí hudby a otevřela nové obzory. Znamenala pro mě též motivaci k psaní této bakalářské práce a významný zdroj informací.

Základní umělecké školy zprostředkovávají první kontakty s vybraným hudebním nástrojem. Jsou finančně dostupné pro většinu dětí. Dá se s nadsázkou říci, že poskytují „za málo peněz hodně muziky“.

Cílem mé práce je analytický pohled na technickou i praktickou složku výuky hry na příčnou flétnu v těchto vzdělávacích zařízeních. Považuji za důležité a zajímavé nahlédnout na výuku okem učitele i žáka. Oběma etapami jsem prošla a vím, že každá je náročná, odpovědná a krásná jiným způsobem. I žáci navzájem se ve svých potřebách liší. Začátečník vyžaduje velkou pozornost při tvorbě základních flétnových návyků, pokročilý žák má již důležité úkony zautomatizované a věnuje se více prstové technice. Učitelé se dnes mohou inspirovat mnoha přístupy k výuce. Osobně mě zaujalo pojetí a metodika profesora Františka Malotína, který dle mého názoru přistupuje ke hře na flétnu unikátním a přitom tím nejpřirozenějším, a tedy nejúčinnějším způsobem. Za stěžejní pro flétnisty všech úrovní považuji jeho kapitoly o základních flétnových problematikách jako nátisk, dýchání či práce s jazykem.

ZUŠ mají v Čechách již poměrně dlouhou tradici. Jako součást české školské soustavy se řídí dokumenty MŠMT, ale práce s žákem je individuální a kolik existuje učitelů, tolik je přístupů a pohledů na problematiku flétnové hry. Zajímá mne názor několika pedagogů na Malotínovu metodiku, zda ji znají a využívají v plné šíři, částečně, nebo vůbec, jaké klady či zápory v ní spatřují. Též jsem se rozhodla zjistit, jak přistupují k poměrně diskutovanému výběru nástroje pro dětského začátečníka.

Jen v České republice existuje několik set základních uměleckých škol, s celkově desítkami či stovkami učitelů hry na příčnou flétnu. Vnímám jako velmi zajímavé a pro

dnešní svět inspirativní, že z tolika rozdílných pohledů na nejrůznější flétnové problematiky se stále rodí noví flétnisté spojení stejnou láskou k hudbě.

Věřím, že má práce rozšíří obzory čtenářům z řad zájemců (či jejich rodičů) o hru na příčnou flétnu.

2. O nástroji

2.1 Charakteristika

Český název flétna pochází z italského flauto. Příčnou flétnu hráč drží k tělu téměř kolmo, na rozdíl od fléten podélných (píšťal), které se drží takřka rovnoběžně s tělem. Flétny příčné se dělí na bezdírkové (jednoduché, či sdružené) a na flétny s dírkami. Jako příklad jednoduché bezdírkové můžeme uvést valašskou koncovku, sdružené bezdírkové vyráběly spíše děti jako hračku svázáním několika různě laděných, např. vrbových píšťalek. Do fléten s dírkami můžeme řadit jak jednodušší předchůdkyni současné příčné flétny, tak i tu nynější.

2.1.1 Zařazení do skupiny nástrojů

Každý vědní obor má svůj způsob (systém), pomocí něhož vytváří cesty k orientaci v dané problematice. Obecně lze říci, že „systematika je uspořádání a třídění věcí, pojmů, myšlenek nebo jevů podle určitých hledisek, určitou formou a metodou.“¹ Stejně jako jiné obory prodělala i hudební systematika vývoj. Jak se měnil pohled na třídění hudebních nástrojů, měnila se i jejich funkce a význam v různých obdobích, kulturách a územích.²

2.1.1.1 Třídění nástrojů řeckými filosofy

Řeční filosofové chápali hudební nástroje v první řadě jako matematické a fyzikální pomůcky. Monochordy, dichordy, různě velkými píšťalami a nádobami naplněnými určitým množstvím kapaliny objevovali souvislosti tónů a jejich soustav.³ Podle toho, k jakým výsledkům (zákonům) došli, dělili i hudební nástroje. Za všechny můžeme uvést např. Aristotela ze Stageiry (384–322 př. n. l.), který rozlišoval nástroje na organon psychon (lidský hlas) a organon apsychon (hudební nástroje umělé). Klaudios Ptolemaios (100–178 n. l.) nástroje dělil pouze na ty, jejichž pomocí zkoumal zákony hudební teorie, a na ty určené pro hudební praxi. První třídění podobné našemu současnému vytvořil Níkomachos z Gerasy (1. polovina 2. stol. n. l.), který řadil nástroje do skupin strunné, dechové, bicí a lidský hlas.

Můžeme shrnout, že chápání hudebních nástrojů mezi řeckými filosofy se dělí na čtyři principy: první, nejjednodušší, dělí na lidský hlas a ostatní nástroje, druhý bez zahrnutí lidského hlasu na dechové a bicí nástroje, třetí, složitější, na strunné, dechové a bicí nástroje a

¹ Hudební nástroje, Pavel Kurfürst, str. 59

² Hudební nástroje, Pavel Kurfürst, str. 59

³ Hudební nástroje, Pavel Kurfürst, str. 59

lidský hlas a nejnovější čtvrtý využívající kategorie třetího principu, ovšem bez lidského hlasu.⁴

2.1.1.2 Třídění nástrojů latinskými filosofy

Dělení latinských filosofů se podobá řeckému, objevují se zde však nová pojetí, např. soustředění se na hudební nástroje uvedené v Bibli, rozdělené na percussionale (bicí, spolu s nimi i rolničky a zvonky), tensibile (strunové) a inflatile (dechové). Zajímavé je též dělení podle částí lidského těla: hrdlo (zpěvné nástroje jako fiduly a píšťaly), hrud' a obě poloviny plic (drnkací nástroje jako harfa), srdce (bicí nástroje). V tomto období se též poprvé objevuje názor, že monochord není pouze fyzikální pomůcka, ale i hudební nástroj.⁵

2.1.1.3 Třídění nástrojů středověkými filosofy

Objevuje se dělení na hudební nástroje naturalia (přirozené) a artificialia (vytvořené), což je podobné řeckému organon psychon a organon apsychon. Jako naturalia je chápán lidský hlas, jako artificialia skutečné hudební nástroje. Ve 13. století dělí Anonymus Sowa hudební nástroje na lidský hlas, dechové a strunné nástroje. Jiné dělení hovoří o dechových nástrojích jako o dřevěných (foraminalia).

2.1.1.4 Renesance a baroko

Dechové a strunné nástroje získávají v pojetí Ramose de Pareja lepší postavení než nástroje bicí, které de Pareja považuje za nevhodné k provozování hudby. V díle Musica getutscht (1511) dělí Sebastian Virdung nástroje na chordofony a aerofony. O dvě desetiletí později přidává Othmar Luscinius k chordofonům a aerofonům idiofony a membranofony, čímž jsou poprvé definovány čtyři nástrojové skupiny.

2.1.1.5 19. a 20. století

V učebnici Instrumentace (1883) používá Josef Debrnov (vl. jménem Josef Srba) tradiční dělení na nástroje strunné, dechové a bicí, každá však má i podskupiny. Nás zajímají především nástroje dechové, které se zde dále člení na dřevěné, kovové, klávesové a lidský hlas.

⁴ Hudební nástroje, Pavel Kurfürst, str. 60

⁵ Hudební nástroje, Pavel Kurfürst, str. 61

Ve 20. století dělí Jaroslav Ušák nástroje na hmotové a vzduchové, přičemž vzduchové dále na hranové a pružinné. U hranových vidí odlišnost v činnosti proudu vzduchu – tento buď proráží hranovým otvorem, nebo naráží na hranu.

V dělení Antonína Modra se příčná flétna řadí mezi nástroje dechovými do podskupiny ústní (ostatní jsou jazýčkové, nátrubkové a vícehlasé), která se dále dělí na příčné (příčná flétna) a podélné (např. zobcová flétna).

Vysokoškolská publikace Leoše Faltuse a Ladislava Fučíka *Hudební nástroje a instrumentální soubory* (1974) řadí příčnou flétnu do podskupiny nástrojů dřevěných hranových.⁶ Do nástrojů dřevěných je flétna řazena i v systematice uvedené v *Musik-Lexikonu* (1882) od Huga Riemanna.

Pravděpodobně nejčastěji používaný⁷ je nyní systém Ericha Moritze von Hornbostela a Curta Sachse. Příčná flétna je zde zařazena následovně: čtvrtá skupina – aerofony, podskupina vlastní dechové nástroje, nástroje hranové neboli flétny (charakterizované tím, že úzký proud vzduchu naráží na hranu), flétny bez štěrbin (vysvětleno, že hráč vytváří úzký vzduchový proud rty), flétny příčné – ty se dále poměrně složitě dělí.⁸

V moderních systematikách hudebních nástrojů se tedy příčná flétna řadí mezi nástroje dechové dřevěné, další dělení se různí (Zamazal: dechové dřevěné, hranové; Michels: dechové dřevěné, flétnové nástroje – ostrá hrana, retný otvor aj.).⁹ Je však potřeba k tomuto dělení dodat odůvodnění.

Moderní příčné flétny (viz níže) se vyrábějí z kovů, dřevěné dnes vznikají pouze jako kopie starých originálů. Přesto příčnou flétnu řadíme mezi aerofony dřevěné. Hugo Riemann se k této problematice vyjadřuje následovně: „Všeobecně používané rozřídování nástrojů dechových na dřevěné a žesťové není potud zcela správné, ježto nástroje, jež všeobecně k nástrojům dřevěným se čítají, jako flétny a klarinety, druhdy též z kovu (stříbra, plechu) se zhotovují; flétna však bude flétnou, třeba ze stříbra byla zhotovena, a klarinet nemožno čítati k nástrojům žesťovým, je-li stavěn z mosazného plechu.“¹⁰

⁶ Hudební nástroje, Pavel Kurfürst, str. 86

⁷ Hudební nástroje, Pavel Kurfürst, str. 90

⁸ Hudební nástroje, Pavel Kurfürst, str. 105

⁹ Hudební nástroje, Pavel Kurfürst, *Organologie, Dělení a systematiky hudebních nástrojů*

¹⁰ Hudební nástroje, P. Kurfürst, str. 146

Martin Hybler se o dřevěných dechových nástrojích vyjadřuje takto: „Nástroje vyráběné převážně ze dřeva – hoboje, klarinety a fagoty (...) jsou však v této skupině v množstevní převaze a dřevo bylo i v historii hlavním materiálem pro výrobu nástrojů této skupiny. Proto termín dřevěné dechové nástroje i nadále užíváme.“¹¹

V systematickém přehledu mirlitonů a aerofonů vypracovaném pro Filosofickou fakultu brněnské MU se nemluví přímo o příčné flétně – je zde zahrnuta do skupiny moderních fléten, které spolu s flétnami renesančními a lidovými mají přímou trubici cylindrickou s otvory a boční hranu v trubici se zátkou. V poznámce se píše, že od roku 1832 je na těchto flétnách zaveden Böhmův systém klapky. Příčnou flétnu tedy mezi dřevěné nástroje řadíme hlavně kvůli jejímu původu – první příčné flétny byly dřevěné. Materiálem i způsobem tvoření tónu navázaly na flétny podélné. Charakteristikou dřevěných nástrojů však je také to, že vydávají slabší zvuk než nástroje žesťové, což příčným flétnám zůstalo i v kovovém provedení.

2.1.2 Stavba flétny

Sopránová příčná flétna se skládá ze tří částí – hlavice, těla a nožky.

Hlavice je asi dvaadvacet centimetrů dlouhý díl, na němž je navařen náústek, o který se láme proud vzduchu a vzniká tak tón. Z levé strany hlavici uzavírá zátka (často z korku) krytá čepičkou ze stejného materiálu jako flétna. Zprava je hlavice otevřená a zasouvá se do těla. Povytažováním hlavice ladění flétny snižujeme, zasouváním zvyšujeme.

Altové, tenorové či basové flétny mívají hlavici zahnutou do tvaru U, takže těžiště flétny se nachází blíže hráčovu tělu a tomu se tak nástroj lépe drží. Ze stejného důvodu se zahnuté hlavice vyrábějí i k flétnám sopránovým – využívají je dětští flétnisté, kteří flétnu v celé délce neunesou po delší dobu.

Hlavice však nemusí být pouze zahnutá ve tvaru U, prodávají se i hlavice wave line, na nichž je ve tvaru U udělána jakási smyčka. Jako výhoda wave line se jeví, že dítě už od počátku hraje na flétnu, která má náústek v jedné ose s mechanikou, zatímco náústek zahnuté hlavice je v jiné ose než mechanika a přechod k rovné hlavici může dočasně způsobit nejistotu v držení flétny.

¹¹ Dechové nástroje moderního symfonického orchestru, Martin Hybler, str. 13

Na těle flétny, měřícím asi třicet šest a půl centimetru, je umístěna mechanika se složitým Böhmovým systémem osiček, klapek a nožek. Je velmi citlivá, proto povolení sebemenšího šroubku může funkčnost flétny poznamenat.

V závislosti na umístění klapek rozlišujeme flétny offset (vysunuté) a inset (v řadě). Offset znamená, že klapka pro levý prsteníček a klapka sousedící (která se díky Böhmovu systému zavírá právě spolu s klapkou pro prsteníček) jsou mírně předsunuty a položeny v jiném úhlu než ostatní klapky na flétnovém těle. Je to z důvodu ergonomické polohy prstů.

Klapky se vyrábějí otevřené, nebo uzavřené. Flétna s otevřenými klapkami umožňuje různé efekty, např. hraní mikrintervalů či glissando. Pro hráče s menšími prsty či nedostatečnými technickými schopnostmi bývá obtížné na ni hrát, proto se prodávají gumové špuntíky, kterými se vyplní otvor na klapce a z těch se tak stanou klapky uzavřené. Špuntíky se mohou podle schopností hráče postupně vyndávat, takže přechod na flétnu s otevřenými klapkami snáze zvládne.

Nožka, nejkratší díl, flétnu zakončuje a zároveň je na ní umístěna zbývající část Böhmovy systému včetně G-klapky, která se drží při hraní většiny tónů první c-oktávy. Nejnižší tón příčné flétny je buď c1, nebo malé h – závisí to na skutečnosti, zda mechanika spodního dílu obsahuje h-klapku. Nástroj s h-klapkou však bývá o něco těžší než bez ní, což zvláště pro menší dítě není u již tak těžké flétny ergonomické.

2.1.3 Tvoření tónu

Vzduchový sloupec (u příčné flétny na jedné straně ohraničený zátkou) se rozechvívá třecími tóny, které vznikají fouknutím, či spíše dýchnutím hráče na hranu nástroje. Při nárazu na hranu se proud vzduchu mění v turbulentní (spirálovité) proudění. Po obou stranách hrany se tvoří víry způsobující vznik třetího tónu. Výška tohoto tónu závisí na počtu vírů během jedné sekundy. Samotný třetí tón je slabý, proto je zesilován rezonátorem, který u příčné flétny tvoří celé její tělo. Jestliže tlak vzduchu překročí určitou mezní hodnotu, vzniká tzv. přefukování, čímž se zvětšuje tónový rozsah nástroje. Přefukovat můžeme nejen o oktávu, ale i kvintu, kvartu, velkou tercii aj.

U všech fléten se tón tvoří stejně – třístěním proudu vzduchu o hranu. Délka trubice udává základní tón – čím delší trubice, tím hlubší tón; délka se měří od středu retného otvoru ke konci trubice. Chceme-li zvýšit tón, musíme otevřít otvory zakryté klapkami, zakrýváním

tón snížíme.¹² Jednoduché lidové nástroje měly otvory navrtány pouze v rozpětí prstů obou rukou, takže tóny často nebyly čisté. Přesnou intonaci tónu by vyřešilo vzdálenější rozmístění dírek, hráč by však na vzdálenější dírky nedosáhl. Řešením se stal klapkový systém, který mechanicky prodloužil dosah prstů. První klapkový systém se objevil už v 17. století. Tehdejší klapky se podobaly klapkám tahací harmoniky. O století později se místo čtyřhranných klapek začaly používat oblé a jejich počet se zvyšoval. Nově se tedy možnosti flétny rozšířily z diatoniky na chromatiku, a to bez používání neúplného zakrývání klapek.¹³

Moderní příčná flétna využívá Böhmův systém, který umožňuje rozmístění otvorů po celé délce nástroje. Theobald Böhm (1794–1881), flétnista mnichovské dvorní kapely, vypočítal podle přísných akustických pravidel optimální vzdálenosti a velikosti zvukových otvorů, jejich přesný tvar a rozměry vrtání těla i hlavičky flétny. Nejdůležitější změna se týká mechaniky (včetně systému klapek). Böhm vyměnil starou krytou soustavu klapek za soustavu otevřenou – nově se stiskem klapky otvory uzavíraly (tzv. otevřené klapky), oproti staré verzi, kdy klapky byly uzavřené (kryté) a stiskem se otvíraly. Tato reforma flétnu pozdvihla natolik, že se nástroj zařadil mezi významné dřevěné dechové nástroje. Böhmem reformovaná příčná flétna čítá čtrnáct zvukových otvorů, všechny opatřené klapkami. Systém je poměrně složitý – dírky kryjí talířkové klapky, kromě toho na flétně najdeme i pomocné klapky, jejichž uzavírání je řízeno prstencovými pákami. Nová flétna vyniká čistou intonací a jasným a zvučným tónem, což je mj. jedna z příčin její oblíbenosti.¹⁴

Böhmův systém, který umožňuje stisknutím jedné páčky uzavřít několik dírek, se z flétny rozšířil i na klarinet, hoboj a fagot a jiné dřevěné dechové nástroje (např. saxofon). Antonín Modr v publikaci *Hudební nástroje* uvádí, že Böhmovým systémem byly později opatřeny všechny dechové nástroje dřevěné¹⁵, to však není zcela přesné, neboť např. zobcové či Panovy flétny se Böhmův systém netýká.

2.1.4 Typy příčných fléten

Kromě sopránové příčné flétny, na kterou hrají žáci základních uměleckých škol, existují ještě tři další typy.

¹² *Hudební nástroje*, P. Kurfürst, str. 716

¹³ *Hudební nástroje*, Antonín Modr, str. 82

¹⁴ *Hudební nástroje*, Pavel Kurfürst, str. 727

¹⁵ *Hudební nástroje*, Antonín Modr, str. 83

Píkola, o polovinu menší (27,3 cm), je laděna v C, výjimečně však i v Des. Její tóny znějí o oktávu výše, než jsou notovány, tedy i než příčná flétna. V nižších polohách zní syčivě a nevýrazně, ve střední poloze jasně a plně, v nejvyšších polohách ostře a pronikavě. Používá se ke zvýšení lesku a zesílení vysokých tónů dřevěných nástrojů.¹⁶

Altová flétna se vyskytuje především v partiturách děl skladatelů 20. století, např. Ravelových, Britenových, Šostakovičových aj. Měří asi 75,6 cm, je laděna v G a zní o kvartu níže než sopránová flétna. Její tón je sametově plný.¹⁷

Zřídka zaslechneme příčnou flétnu basovou. Je laděna v C a zní o oktávu níže než flétna sopránová.¹⁸

2.1.5 Materiál, z něhož se vyrábějí flétny

Tón flétny závisí na několika faktorech, důležitou roli hraje mj. i úhel vzduchu narážejícího na hranu náústku – čím přesněji je vzduch zaměřen na hranu, tím konkrétnější je zvuk. Nejjednodušejší ovlivnitelným činitelem podílejícím se na výsledném zvuku flétny je však její materiál.

Moderní flétny jsou, kromě rekonstrukcí dobových nástrojů, vyráběny téměř výhradně z kovu. Původně se flétna dělala ze dřeva, se stále častějším využíváním flétny v orchestru však byl vznesen požadavek na lepší zvukové vlastnosti. Zvuk dřevěné flétny v orchestru zanikal, proto se začaly vyrábět flétny kovové, které měly výraznější zvuk a byly tak lépe slyšet. Kovovou flétnu vyrobil údajně jako první Theobald Böhm, a to kvůli tomu, že se opracovávala lépe než flétna dřevěná. První zlatou flétnu zhotovil Louis Lot v roce 1869.

Dnes se flétny dělají z různých kovových slitin, nejčastěji z tzv. nového stříbra – směsi mědi a niklu nebo manganu a cínu, popřípadě zinku.¹⁹ Tato slitina se označuje také alpaka, pakfong nebo bílá či niklová mosaz. Flétna z tohoto materiálu bývá někdy pro vylepšení vzhledu postříbřena, což samozřejmě zvyšuje její cenu. Nástroj z postříbřené alpaky stojí v závislosti na značce a zpracování přibližně od tří do dvaceti tisíc.

Nejdražší flétny se vyrábějí celé ze stříbra, čtrnácti- či dokonce osmnáctikarátového zlata nebo částečně stříbrné a částečně zlaté. Zlaté či částečně zlaté flétny jsou již opravdu

¹⁶ Hudební nástroje, Antonín Modr, str. 86–87

¹⁷ Hudební nástroje, Antonín Modr, str. 88

¹⁸ Hudební nástroje, Antonín Modr, str. 87

¹⁹ Dechové nástroje moderního symfonického orchestru, Martin Hybler, str. 13

speciální záležitost určená především pro profesionály a často jsou ručně vyráběné. Jelikož cena celostříbrné flétny se pohybuje v řádu několika desetitisíců (přibližně od padesáti tisíc), vyrábějí se i cenově dostupnější flétny, které mají stříbrnou pouze hlavici a prostřední a spodní díl jsou tvořeny postříbřenou alpakou. Cena takového nástroje se pohybuje okolo třiceti tisíc. Prodávají se však i flétny, které mají stříbrný pouze náústek. Takové stojí přibližně dvacet tisíc.

Existují ale také flétny stříbrné, které jsou z části (např. mechanika, klapky či hlavice – bez náústku) tvořeny postříbřenou alpakou, přesto jsou dražší než některé flétny celostříbrné. Odvíjí se to od značky a kvality zpracování, do níž spadají i dynamické možnosti nástroje.

Nejlevnější flétny se vyrábějí z nerezové oceli, často postříbřené, či dokonce z plastu. Plastové flétny jsou však určeny pouze pro snadnější přechod dětského hudebníka od zobcové flétny k příčné. Z toho důvodu nemají ani mechaniku, ale jen dírky pro prsty. Plastový nástroj je kratší než sopránová příčná flétna a váží méně než kovový, takže se malému hudebníkovi snáze drží. Cena se pohybuje okolo dvou set padesáti korun. Existují však vhodnější varianty, např. zahnutá hlavice na klasické příčné flétně či dětský model.

2.2 Historie a vývoj příčné flétny

Příčná flétna ve svých počátcích sloužila jako nástroj lidových potulných píšťců. Její nejstarší vyobrazení pochází z 11. století a najdeme ho v kyjevské katedrále, častěji už je zachycena na malbách ze 13. stol. Hudebník na malbě v Kyjevě drží flétnu vlevo, což je obráceně než dnes – pravděpodobně ji tak drželi ve Fénicii, odkud se dostala do Řecka a odtud pravděpodobně dále²⁰. Další rozdíl oproti dnešku je konstrukce, dříve totiž byla flétna zhotovována z jednoho kusu dřeva. Ve 2. polovině 17. stol. už se vyráběla trojdílná s jednou klapkou.

Vývoj prodělal i tvar flétny. Zprvu válcovitý byl předělán na kuželovitý, poprvé se na ni v této úpravě hrálo údajně v roce 1677 v Lullyově opeře Isis. Od doby J. S. Bacha se využívala stále častěji a nedlouho potom zcela nahradila v orchestru pro své výraznější zvukové vlastnosti flétnu zobcovou. Antonín Modr píše: „Koncem 18. století byla obohacena o další počet klapek, ale její nasládlý a přidušený tón stále ještě v plném orchestru zanikal. Příčinou toho bylo šikmé vrtání dírek, jejichž umístění hovělo rozpětí prstů ruky. Také

²⁰ Povídání o hře na flétnu příčnou, Magdalena Tůmová Bílková, str. 50

rozměry dírek byly menší, než jak z fyzikálních důvodů bylo žádoucí.²¹ Z tohoto důvodu následovala reforma flétnisty mnichovské dvorní kapely Theobalda Böhma, která je popsána výše. Kromě složitého systému klapky dostala flétna zpět svůj původní válcový tvar. V této podobě setrvala dodnes.

Někteří nástrojaři však zastávali názor, že pravé barvy flétnového tónu může dosáhnout pouze flétna kuželovitého tvaru, kterou se snažili zdokonalovat – např. H. Meyer z Hannoveru vyráběl kuželovité flétny s hlavicí ze slonové kosti, tento model se ale neujal a časem se přestal vyrábět.

2.2.1 Náhled na vývoj výroby nástroje u nás

Prvním zaznamenaným výrobcem dřevěných dechových nástrojů na našem území byl pražský měšťan Mikuláš (přelom 14. a 15. stol.). Nabídka však v té době nepostačovala poptávce, proto se k nám nástroje dovážely, např. z Benátek a hanzovních severských měst.²²

Během husitských válek nástrojařství upadlo, jelikož husitská ideologie nedovolovala jiné nástroje než ty vhodné k boji (trubky a bubny). Čechy se tedy staly zemí ideální pro zahraniční výrobce. Mírný vzestup nastal až v druhé polovině 16. století, kdy např. v Brně najdeme výrobce dřevěných dechových nástrojů Lorentze Zellera či Hansse Michaela. O století později se nástrojaři již vyskytují hojněji.

Od 19. století se dřevěné dechové nástroje už vyrábějí i v továrnách, z nichž asi nejznámější byly továrny v Kraslicích. Vyrábějí se tam dodnes, a to v Denaku Kraslice, mezi flétnisty známé jako „amátky“.

2.2.2 Současné značky fléten

Dnes existuje mnoho výrobců jak dřevěných aerofonů, tak konkrétně i příčných fléten. Ručně vyráběná flétna z malovýroby stojí hodně peněz, proto do ní investují téměř výhradně jen profesionální flétnisté, ať už sólisté, či orchestrální hráči. Příkladem ručně dělané, unikátní flétny je zlatá či zlatostříbrná Yamaha. Žáci základních uměleckých škol nebo neprofesionální hráči si kupují flétny z levnějších materiálů, vyráběné převážně ve velkovýrobě. Jejich cena je logicky nižší než cena fléten ze stříbra či jiných kovů nebo fléten pocházejících z menších dílen. Rozdíl v materiálu znamená zároveň i rozdíl ve zvuku, levnější flétny též často nejsou precizně konstruovány. Pro účely výuky či zájmového muzicírování to však postačuje.

²¹ Hudební nástroje, Antonín Modr, str. 84

²² Hudební nástroje, P. Kurfürst, str. 820

2.2.2.1 Žáci

Žáci základních uměleckých škol se učí především správně držet flétnu, tvořit nátisk a mít švih v prstech. Žák nepotřebuje nástroj z těch nejlépe znějících kovů, neboť vzhledem ke svým technickým dovednostem by jejich možnosti ani nedovedl využít. Často také nebývá ve finančních možnostech žakovy rodiny kupovat drahou flétnu, zvláště má-li dítě ještě sourozence, který se třeba také učí hrát na nějaký nástroj. Základní umělecké školy někdy poskytují možnost zapůjčení nástroje z vlastního fondu, a to za nízké půjčovné nepřekračující několik set korun ročně. Taková varianta je vhodná v případě, že dítě ještě není rozhodnuto, zda u hry na příčnou flétnu zůstane, či se bude orientovat jiným směrem. Pořízení jeho vlastního nástroje mu však může být dobrou motivací, zvláště bude-li se na vybírání flétny podílet.

Na českém trhu najdeme poměrně velký výběr „školních“ fléten (tedy klasických kovových sopránových příčných fléten), často pocházejících od značek, které se zabývají i výrobou nástrojů pro profesionály. Příkladem může být Yamaha s flétnami začínajícími na přibližně patnácti tisících nebo o něco levnější Trevor James, jehož flétny stojí i kolem jedenácti tisíc.

Na cenách okolo patnácti tisíc začínají také flétny značek Amati (Kraslice) či Pearl. Mezi nejlevnější nástroje klasického provedení patří flétny Victory za necelé čtyři tisíce korun, Stagg, Ashton či Chester stojící asi pět tisíc korun a o přibližně tisícovku více zaplatíme za flétny Dimavery, Levante či Suzuki. Nástroje Odyssey se na českém trhu vyskytují za cenu od pěti přes třináct tisíc a výše. Dostupné jsou u nás také flétny značek Roy Benson, Nuvo, Conn-Selmer, Jupiter, Rivertone či Avanti.

Ceny nástrojů se různí podle kvality zpracování, materiálu, technických možností a samozřejmě také značky. Je vhodné, aby se do výběru žakovy flétny zapojil i jeho učitel – má zpravidla lepší přehled o nabízeném zboží než rodič, ví, jaký typ je pro dítě vhodný a může zprostředkovat slevu, kterou některé obchody základním uměleckým školám poskytují.

2.2.2.2 Profesionálové

Flétnisté, kteří se hudbou živí, ať už jako sólisté, nebo členové orchestrů či různých ansámbľů, požadují zpravidla kvalitnější nástroje než ty, jež používají žáci základních uměleckých škol či zájmoví hudebníci. V kamenných i internetových obchodech najdeme velký výběr profesionálních fléten z různých materiálů a rozličného zpracování. Martin Hybler píše ve své publikaci Dechové nástroje moderního symfonického orchestru,

že „materiál, ze kterého jsou dřevěné dechy vyráběny, nemá skutečný dopad na barvu tónu, natož na techniku“.²³ S tímto názorem můžeme polemizovat - vždyť rozdíl v barvě tónu plastové, dřevěné a kovové flétny nemůžeme přeslechnout. Citlivé ucho pozná odlišnost i mezi kovovými flétnami, v závislosti na složení jejich materiálu. Stříbrné a zlaté flétny jsou výsadou profesionálních hudebníků, jelikož stříbřitou barvu tónu těchto fléten dokáží plně rozvinout jen opravdoví flétnisté, kteří zároveň mistrně ovládají techniky hry na nástroj.

Mezi známé výrobce dostupnějších i profesionálních fléten patří firma Yamaha. Ta nabízí například i ručně vyráběné zlaté nebo zlatostříbrné flétny ze čtrnácti-, na objednávku dokonce osmnáctikarátového zlata. Takovým flétnám se nedělá žádná povrchová úprava, aby vynikl jejich vzhled a nic nerušilo rezonanci nástroje.²⁴ Ceny se pohybují ve statisících korun.

Primárně na flétny pro profesionály se specializuje značka Miyazawa, jejíž sortiment také obsahuje ručně vyráběné stříbrné, stříbrnozlaté a zlaté nástroje.

Další profesionální flétny najdeme u značek Abell, Altus, Brannen, Burkhart, Haynes, Muramatsu, Nagahara, Pearl, Powell, Sankyo či Trevor James. V České republice jsou pravděpodobně nejdostupnější výše zmíněné flétny Yamaha a Miyazawa, od značek Pearl a Trevor James u nás najdeme spíše neprofesionální modely. Zahraniční internetové obchody však nabízejí bohatší výběr, a to i značek, které v českých obchodech nejsou běžně dostupné.

2.2.3 (Moderní) příčná flétna a její využití

2.2.3.1 Flétnové ansámby

Poté, co koncem 16. století začali na našem území dosud samotně hrající dudáci či gajdoši přibírat i další muzikanty, hlavně bubeníky a píšťce, počala vznikat první vesnická hudební uskupení. Velkou změnu způsobilo zapojení violinových nástrojů (především houslí), což je ikonograficky doloženo již z roku 1650. Asi o osmdesát let později převzal v Čechách úlohu hlavního nástroje klarinet, na Moravě stále hrály prim housle. Flétna se v lidových uskupeních začala objevovat až v druhé polovině 19. století, kdy se začali sdružovat vysloužilí vojenští muzikanti, kteří si z vojny přinesli i svůj nástroj. Další využití nacházela flétna ve většinou tří- až čtyřčlenných hudebních uskupeních tvořených často rodinnými příslušníky, a to především v jižních a jihozápadních Čechách. Těmto uskupením se říkalo

²³ Dechové nástroje moderního symfonického orchestru, Martin Hybler, str. 13

²⁴http://cz.yamaha.com/cs/products/musical-instruments/winds/flutes/flutes/handmade_gold/?mode=series#tab=PD514428, 22. 3. 2016

šumaři. Během jara a léta putovali po českém venkově a hráli v hospodách a na návších, později i v cirkusových kapelách. Sdružení zanikla ve dvacátých letech minulého století.

Flétna se uplatňovala i ve skupinách zájmových hudebníků, jejichž idea vznikla již v roce 1895 při přípravách na pražskou Národopisnou výstavu československou. Tyto kroužky (v moravském dialektu krůžky i krúžky) zakládali úředníci, živnostníci či studenti. Jejich největší rozmach nastal po roce 1948, kdy se pro svou lidovost bohužel staly součástí budování socialistické kultury. Pojem krůžky se dnes používá právě pro zájmová uskupení hrající lidovou hudbu, najdeme je však už jen na Moravě a na Slovensku, kde tvoří nedílnou součást místní kultury (např. Slovácké krůžky z Brna, Prahy a Bratislavy)²⁵.

Jediná dodnes živá uskupení lidové hudby jsou dechové kapely (dechovky). Počaly vznikat jako malé venkovské muziky koncem první poloviny 19. století, kdy navazovaly na tradiční lidovou hudbu, byly však ovlivněny i městskou a vojenskou dechovou hudbou. V 70. letech 19. století, době svého největšího rozvoje, měly podněcovat vlastenecké sebeuvědomění. Dechové kapely se až do první světové války vyskytovaly převážně v nížinách, neboť v horských oblastech lidé neměli dostatek peněz na nákup drahých žesťových nástrojů. Za první republiky se tyto pro svůj rytmus i výraznou melodii oblíbené kapely rozšířily i do vyšších poloh. Přestože do dechovek patří především dechové nástroje žesťové, ve větších uskupeních nacházely místo i flétny příčné a příčné pikoly, jak dokládá ceník firmy Josefa Lídla z roku 1910.²⁶ Výrobci nástrojů nabízeli dechovým orchestrům kompletní nástrojové vybavení, a to z podstatného důvodu, že nástroje od jednoho výrobce jsou ve vzájemném barevném souladu. Ve vybavení pro orchestr od osmnácti členů výše (a to až do počtu čtyřiceti členů) nabízí Josef Lidl i jednu flétnu laděnou v Des, ve vybavení pro čtyřicetičlenný orchestr a výše se v nabídce objevuje i příčná pikola laděná též v Des.

Dechové soubory existovaly téměř při každé vesnici a předměstí a hrály na svatbách, tanečních zábavách, oslavách různých spolků a při obřadních příležitostech. Tito hudebníci své dovednosti často získali na vojně, kde hráli v dechových kapelách, a po ukončení služby se z nich stali profesionální venkovští kapelníci s živnostenským listem, kteří vyučovali muzikantskou mládež.²⁷

Dnes se profesionální flétnisté uplatňují v orchestrech i čistě flétnových ansámblech.

²⁵ <http://www.folklorisdruzeni.cz/slovacke-kruzky-se-sesly-na-javorine-a-na-bradle->, 17. 6. 2016

²⁶ Hudební nástroje, P. Kurfürst, str. 771–775

²⁷ Hudební nástroje, P. Kurfürst, str. 770–771

Z českých flétnových uskupení můžeme uvést např. Syrinx, který vznikl v roce 1993 a za cíl si vytkl propagovat soudobou českou hudební tvorbu v České republice i zahraničí. Interpretuje skladby, které přímo pro něj napsali naši významní hudební skladatelé jako Otmar Mácha, Zdeněk Lukáš, Pavel Blatný, Jiří Borkovec či Emil Hradecký. V souboru hraje šest žen, členkou je mj. herečka Zdeňka Žádníková Volencová, post umělecké vedoucí zastává Magdalena Tůmová Bílková.

Jiným zajímavým flétnovým souborem je Flautus vocis, kvartet tvořený třemi ženami a jedním mužem. Interpretuje klasické, romantické i moderní skladby světových a význačných českých autorů, ale i latinskoamerické kusy.

Méně známý je např. dívčí jazzový kvintet Black Ladies.

Mezi významné české flétnisty patří František Čech (1923–1999), žák Josefa Boka (1890–1962) a učitel dalších našich významných flétnistů jako Františka Malotína (*1929), Jiřího Válka (*1940) či Jana Helcla (*1929). Spolupracoval s Milanem Munclingerem (1923–1986), mj. dirigentem, skladatelem, muzikologem a hudebním publicistou. Dále jmenujme Jiřího Stivína (*1942), který proslul v jazzové hudbě, či Jana Riedlbaucha (*1948). Z dřívějších je to například Antonín Gerber (1711–1792) nebo Vilém Blodek (1834–1874), romantický skladatel, klavírista, sbormistr a hudební pedagog. Mezi současné, mladší flétnisty patří žáčky Františka Malotína Lenka Baarová (*1978) a Žofie Vokálková (*1971).

Ze světových uvedeme Jean-Pierra Rampala (1922–2000), který spolupracoval s Milanem Munclingerem, Ira Jamese Galwaye (*1939), původem Švýcara Emmanuela Pahuda (*1970) a Francouze Philippa Bernolda (*1960).

Největší světová organizace sdružující flétnisty je americká National Flute Association (NFA), která slučuje přibližně pět tisíc členů. Sídli v hlavním městě státu Illinois, Chicagu. Byla založena v roce 1972 a prezidentem se stal první flétnista pittsburghského orchestru, Bernard Z. Goldberg. Z členů této společnosti si zaslouží jmenovat flétnisté sir James Galway a Ian Anderson.²⁸

²⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/National_Flute_Association, 19. 3. 2016

3. Výuka v ZUŠ

3.1 Charakteristika ZUŠ

Základní umělecké školství je specifický druh uměleckého vzdělávání, který vyučuje žáky v oboru hudebním, tanečním, výtvarném a literárně-dramatickém. Základní umělecké školy (ZUŠ) patří do soustavy škol podle školského zákona č. 561/2004 sb. Jejich organizace se řídí vyhláškou č. 71/2005.

ZUŠ jsou prvním stupněm v třístupňovém uměleckém vzdělávání. Po nich následují střední a vyšší odborné školy s uměleckým zaměřením a třetí stupeň tvoří vysoké školy a akademie s uměleckým zaměřením. Absolvováním ZUŠ získá žák dobrou přípravu na uměleckou školu druhého či třetího stupně.

3.2 Stručná historie

Hudební školy vznikly na základě hudební tradice v českých zemích. Hudba se vyučovala v klášterech a kolejích, v městských školách, šlechta se nechala vyučovat soukromě. Roku 1811 vznikla Pražská konzervatoř jako jedna z prvních škol tohoto typu v Evropě. Ve městech vznikaly hudební školy, první byla Česká hudební škola v Budějovicích založená roku 1903.²⁹ Následovaly další, v Táboře, Plzni, Pardubicích a jinde.³⁰ Roku 1961 byly městské hudební školy přejmenovány na Lidové školy umění a během normalizace degradovány na školská zařízení.³¹ V roce 1990 získaly současné označení základní umělecké školy a „vyhláškou MŠMT z roku 1991 o organizaci základního uměleckého školství byl zpřesněn statut a pojetí ZUŠ“³². Po revoluci začaly vznikat i soukromé základní umělecké školy.

V současnosti se v České republice podle serveru www.izus.cz³³ nachází 492 základních uměleckých škol, z toho 26 soukromých.

²⁹ Význam základních uměleckých škol jako výchovně-vzdělávací instituce z pohledu pedagogů, Bakalářská práce, K. Kessnerová, Masarykova univerzita v Brně, str. 11

³⁰ Význam základních uměleckých škol jako výchovně-vzdělávací instituce z pohledu pedagogů, Bakalářská práce, K. Kessnerová, Masarykova univerzita v Brně, str. 11

³¹ Význam základních uměleckých škol jako výchovně-vzdělávací instituce z pohledu pedagogů, Bakalářská práce, K. Kessnerová, Masarykova univerzita v Brně, str. 11

³² Význam základních uměleckých škol jako výchovně-vzdělávací instituce z pohledu pedagogů, Bakalářská práce, K. Kessnerová, Masarykova univerzita v Brně, str. 12

³³ 26. 6. 2016

3. 3 Stěžejní dokumenty

3.3.1 Rámcový vzdělávací program

Rámcový vzdělávací program (RVP) je veřejný dokument vydaný Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR. RVP na státní úrovni obecně vymezuje závazné rámce pro jednotlivé obory vzdělávání, tedy co by se v daném oboru měli žáci učit. Vzdělávání v jednotlivých školách se děje podle školního vzdělávacího programu (ŠVP), který si každá škola vytváří sama. Pro základní umělecké vzdělávání vydává Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy České republiky rámcový vzdělávací program pro základní umělecké vzdělávání (RVP ZUV), na jehož základě si každá ZUŠ vytváří svůj školní vzdělávací program. Školy však mohou využít Manuálu pro tvorbu školních vzdělávacích programů v základním uměleckém vzdělávání, který poskytuje návod, jak ŠVP tvořit.

RVP ZUV je založen na principech:

- liberalizace vzdělávacího procesu, podpory vzdělávací autonomie ve školách
- profesní odpovědnosti učitelů a zavádění nových forem a metod do výuky
- zdůraznění směřování žáka k osvojování si klíčových kompetencí
- rovného přístupu k uměleckému vzdělávání v základních uměleckých školách
- udržování a rozvíjení kulturních tradic³⁴

Základní umělecké vzdělávání žáků neznamena pouze poskytnutí základů v jednotlivých uměleckých oborech, ale také pěstování potřebných vlastností a životních postojů žáků skrze vlastní tvorbu a setkávání se s uměním.

3.3.2.1 Charakteristika ZUV

RVP ZUV charakterizuje základní umělecké vzdělání takto: „Základní umělecké vzdělávání poskytuje základy vzdělání v jednotlivých uměleckých oborech – hudebním, tanečním, výtvarném a literárně-dramatickém. Je součástí systému uměleckého vzdělávání v ČR.“³⁵ Zároveň upozorňuje, že neposkytuje stupeň vzdělání, ale základy vzdělání v uměleckých oborech. Je důležitým východiskem pro vzdělávání na vyšších stupních uměleckého nebo pedagogického zaměření. Rozvíjí a kultivuje umělecké nadání širokého

³⁴ RVP ZUV, kapitola 1.2 – Principy, na nichž je rámcový vzdělávací program pro základní umělecké vzdělávání založen, 24. 3. 2016

³⁵ RVP ZUV, část B, kapitola 2.1 – Charakteristika základního uměleckého vzdělávání, 24. 3. 2016

okruhu zájemců s patřičnými předpoklady a zároveň vyhledává umělecky mimořádně nadané jedince.

3.3.2.2 Organizace

Základní umělecké vzdělávání se člení na přípravné studium, základní studium I. a II. stupně, studium s rozšířeným počtem vyučovacích hodin a studium pro dospělé.

V přípravném studiu jsou žáci vedeni k základním návykům a dovednostem důležitým pro jejich další umělecký vývoj. Toto vzdělávání ověřuje zájem a předpoklady žáka pro umělecké vzdělávání.

Sedmiletý I. stupeň základního studia rozvíjí individuální dispozice žáků a připravuje je na neprofesionální umělecká vystoupení (např. koncerty v rámci ZUŠ aj.) a vzdělávání na středních školách uměleckého či pedagogického zaměření a na konzervatořích.

Čtyřletý II. stupeň základního studia podporuje žáka k praktickému uplatňování nabytých dovedností a vede ho k dalšímu poznávání a růstu v aktivní umělecké činnosti.

Studium s rozšířeným počtem vyučovacích hodin využijí především mimořádně nadaní žáci. Je obsahově hlubší, rozsáhlejší a náročnější než běžné studium a připravuje ke studiu na středních, vyšších odborných i vysokých školách s uměleckým nebo pedagogickým zaměřením, případně vede žáka i k výběru povolání.

Studium pro dospělé probíhá v souladu s pojetím celoživotního vzdělávání a nabízí vzdělávání dospělým, kteří vzhledem k věku nemohou navštěvovat běžnou výuku v ZUŠ, nebo žákům, kteří již prošli oběma stupni základního uměleckého vzdělávání a touží se v oboru dále rozvíjet.

3.3.2.3 Cíle

Cíle základního uměleckého vzdělání³⁶:

- utvářet a rozvíjet klíčové kompetence žáků, kultivovat tím jejich osobnost po stránce umělecké a motivovat je k celoživotnímu učení
- poskytnout žákům základy vzdělání ve zvoleném uměleckém oboru s ohledem na jejich potřeby a možnosti

³⁶ RVP ZUV, část B, kapitola 3 – Cíle základního uměleckého vzdělávání, 24. 3. 2016

- připravit žáky po odborné stránce pro vzdělávání ve středních a vyšších odborných školách uměleckého nebo pedagogického zaměření a na konzervatořích, případně pro studium na vysokých školách s uměleckým nebo pedagogickým zaměřením

motivovat žáky k učení a spolupráci vytvořením příznivého sociálního, emocionálního a pracovního klimatu

V RVP ZUV jsou dále popsány charakteristiky jednotlivých oborů (hudební, výtvarný, taneční, literárně-dramatický), zde se však zaměříme pouze na hudební.

Vzdělávací obsah hudebního oboru se člení na dvě vzájemně provázané oblasti – Hudební interpretace a tvorba a Recepce a reflexe hudby, přičemž obě jsou tvořeny očekávanými výstupy zaměřenými na praxi.

Oblast Hudební interpretace a tvorba umožňuje žákovi „osvojit si hru na nástroj, zpěv, popřípadě hudební kompoziční techniku – skladbu. Žák získává elementární hudební návyky a dovednosti a následně je rozvíjí nejen jako sólista, ale i jako spoluhráč v komorní a souborové hře nebo ve sborovém zpěvu. Později může uplatnit získané znalosti a vlastní mimořádné nadání v oblasti improvizace, komponování hudby, využívání moderních technologií v hudbě atp. Vzdelávací oblast Hudební interpretace a tvorba se v základním uměleckém vzdělávání realizuje v podobě individuální výuky (např. sólová hra na nástroj) a v podobě kolektivní výuky (např. hra v orchestru, pěvecký sbor, komorní hra, čtyřruční hra jako hra komorní).“³⁷

V oblasti Recepce a reflexe hudby je žákovi umožněno „orientovat se ve světě hudby, využívat a přenášet zkušenosti, dovednosti a vědomosti získané z praktických činností do vnímání hudby, prostřednictvím aktivního poslechu pak poučeněji interpretovat hudební dílo a kriticky je hodnotit. Realizace vzdělávacího obsahu této oblasti předpokládá činnostní pojetí výuky. Cílem je vychovat poučeného interpreta a posluchače schopného propojit hudební teorii s praxí a hlouběji tak prožít hudbu. Vzdelávací obsah oblasti Recepce a reflexe hudby se realizuje především v podobě kolektivní výuky (např. jako hudební nauka).“³⁸

Vzdělávací obsah hudebního oboru je v RVP ZUV blíže popsán v jednotlivých vzdělávacích zaměřeních Hra na klávesové nástroje, Hra na smyčcové nástroje, Hra na dechové nástroje, Hra na strunné nástroje, Hra na bicí nástroje, Sólový zpěv, Sborový

³⁷ RVP ZUV, 6.1 – Charakteristika hudebního oboru, str. 11

³⁸ RVP ZUV, 6.1 – Charakteristika hudebního oboru, str. 11

zpěv, Elektronické zpracování hudby a zvuková tvorba, Hra na akordeon, Hra na cimbál, Hra na dudy a Skladba.³⁹ Očekávané výstupy jednotlivých vzdělávacích zaměření škola ve svém ŠVP rozpracuje do vyučovacích předmětů.

3.3.2.4 Očekávané výstupy

Během vzdělávání musí být žákovi umožněno, aby na konci 7. ročníku I. stupně a 4. ročníku II. stupně ovládal určité dovednosti a měl jisté znalosti, které jsou chápány jako závazné, ověřitelné minimum a jsou popsány pod názvem očekávané výstupy. Pro 3. ročník jsou též popsány očekávané výstupy, avšak ty slouží pouze jako orientační.

„RVP ZUV formuluje pouze očekávané výstupy pro I. a II. stupeň základního studia. Pro přípravné studium si vytváří škola své školní výstupy v souladu se svým ŠVP. Výstupy pro studium pro dospělé tvoří učitel s ohledem na individuální potřeby a zaměření příslušného žáka a v souladu s ŠVP.“⁴⁰

„Očekávané výstupy 3. ročníku základního studia I. stupně

Žák:

- využívá základní návyky a dovednosti (správné držení těla a nástroje, práce s dechem a jazykem) a používá základní technické prvky hry (nasazení tónu, prstová technika, kvalitní tón)
- orientuje se v jednoduchých hudebních útvarech a v jejich notovém zápisu
- zahraje podle svých individuálních schopností z paměti jednoduchou skladbu
- vnímá náladu skladby a tuto náladu vyjádří a interpretuje elementárními výrazovými prostředky
- hraje jednoduché melodie podle sluchu
- uplatňuje se podle svých schopností a dovedností v souhře s dalším nástrojem

Očekávané výstupy 7. ročníku základního studia I. stupně

Žák:

- využívá při hře všechny získané technické i výrazové dovednosti s důrazem na tvoření a kvalitu tónu

³⁹ RVP ZUV, 6.1 – Charakteristika hudebního oboru, str. 11

⁴⁰ RVP ZUV, 6.2 – Očekávané výstupy, str. 12–13

- využívá dynamiku, tempové rozlišení, frázování a agogiku v celém rozsahu nástroje
- interpretuje přiměřeně obtížné skladby různých stylů a žánrů podle svých individuálních schopností
- samostatně nastuduje přiměřeně obtížnou skladbu
- uplatňuje se při hře v komorních, souborových nebo orchestrálních uskupeních
- ovládá elementární transpozici úměrně svým schopnostem

Očekávané výstupy 4. ročníku základního studia II. stupně

Žák:

- uplatňuje všechny doposud získané znalosti a dovednosti v celém rozsahu nástroje
- orientuje se v notovém zápise, samostatně řeší problematiku nástrojové techniky včetně základní péče o nástroj, dýchání, frázování, výrazu při nácviku a interpretaci skladeb
- samostatně pracuje s barvou a kvalitou tónu
- vytvoří si názor na interpretaci skladeb různých stylových období a žánrů a tento svůj názor zformuluje
- zapojuje se do souborů nejrozumnějšího obsazení a žánrového zaměření, zodpovědně spolupracuje na vytváření jejich společného zvuku, výrazu a způsobu interpretace skladeb
- profiluje se podle svého zájmu a preferencí; využívá svých posluchačských a interpretačních zkušeností a získaných hudebních vědomostí a dovedností k samostatnému studiu nových skladeb a vyhledávání skladeb podle vlastního výběru⁴¹

V RVP ZUV je v sekci Rámcový učební plán pro hudební obor určena minimální týdenní hodinová dotace pro vzdělávací oblasti (Hudební zaměření a tvorba, Recepce a reflexe hudby) ve všech vzdělávacích zaměřeních hudebního oboru. Na základě rámcového učebního plánu si škola vytváří vlastní učební plány pro jednotlivá studijní zaměření (nebo spíše vyučovací předměty v těchto studijních zaměřeních). Hodinová dotace stanovená rámcovým učebním plánem musí být plně využita.

⁴¹ RVP ZUV, 6.3.3 Vzdělávací zaměření Hra na dechové nástroje, str. 15–16

RVP ZUV vymezuje pro hudební obor nutné minimální podmínky v několika oblastech - materiálně-technické, bezpečnostní a hygienické, personální, psychosociální a organizační.

„Materiálně-technické, bezpečnostní a hygienické podmínky:

- zdravé prostředí školy podle platných hygienických a bezpečnostních norem
- akusticky a prostorově vhodné učebny a další prostory pro realizaci příslušného studijního zaměření umožňující realizaci vzdělávacích obsahů popsaných v ŠVP v plném rozsahu
- didaktické pomůcky, informační a komunikační technika a další pomůcky

Personální podmínky:

- pedagogičtí pracovníci s předepsanou odbornou a pedagogickou způsobilostí, schopní dále se vzdělávat a zařazovat inovativní změny do vzdělávání
- vedoucí pracovníci s manažerskými schopnostmi, schopní vytvářet motivující prostředí a usilující o odborný a profesní růst svůj i svých podřízených

Psychosociální podmínky:

- bezpečné, podnětné a motivující psychosociální klima školy
- ochrana žáků před násilím, šikanou a dalšími patologickými jevy

Organizační podmínky:

- aktivní účast všech učitelů na tvorbě a realizaci školního vzdělávacího programu
- nastavený optimální režim výuky v souladu s možnostmi a potřebami žáků, ve shodě s obsahem vzdělávání
- funkční informační systém směrem k žákům, k učitelům, k rodičům, partnerům školy a veřejnosti
- funkční autoevaluační systém⁴²

RVP ZUV také vymezuje pojetí, zásady a podmínky vzdělávání žáků se specifickými vzdělávacími potřebami.

⁴² RVP ZUV, 6.6 Podmínky vzdělávání, str. 33–34

„Za žáky se speciálními vzdělávacími potřebami jsou považováni žáci se zdravotním postižením (tělesným, zrakovým, sluchovým, mentálním, autismem, vadami řeči, souběžným postižením více vadami a vývojovými poruchami učení nebo chování), žáci se zdravotním znevýhodněním (zdravotním oslabením, dlouhodobým onemocněním a lehčími zdravotními poruchami vedoucími k poruchám učení a chování) a žáci se sociálním znevýhodněním (z rodinného prostředí s nízkým sociálně-kulturním postavením, ohrožení sociálně patologickými jevy, s nařízenou ústavní výchovou nebo uloženou ochrannou výchovou a žáci v postavení azylantů a účastníků řízení o udělení azylu).“⁴³

3.3.3 Školní vzdělávací program (ŠVP)

„Školní vzdělávací program (ŠVP) je dokument, který v souladu se zákonem č. 561/2004 Sb. zpracovává každá základní umělecká škola podle RVP ZUV. ŠVP vychází z konkrétních vzdělávacích záměrů školy, zohledňuje potřeby a možnosti žáků, reálné podmínky školy a má na zřeteli postavení školy v regionu i sociální prostředí, ve kterém bude vzdělávání probíhat. Při tvorbě ŠVP vychází škola z informací získaných na základě vlastního hodnocení. Vzdělávací proces v konkrétní škole se uskutečňuje podle školního vzdělávacího programu.

Ředitel školy odpovídá za vypracování ŠVP a za soulad s RVP ZUV. Koordinuje práci na tvorbě ŠVP nebo může jeho koordinaci pověřit svého zástupce nebo jiného člena pedagogického sboru. Samotná příprava ŠVP je výrazem pedagogické autonomie i odpovědnosti celé školy za průběh a výsledky vzdělávání. Proto se na zpracování jednotlivých částí ŠVP podílejí všichni učitelé příslušné školy a jsou spoluodpovědní za realizaci ŠVP v podmínkách dané školy.“⁴⁴

Školní vzdělávací program je součástí povinné dokumentace školy a musí být, stejně jako RVP, přístupný veřejnosti, aby do něj každý zájemce mohl nahlížet, seznámit se s obsahem a pořizovat výpisy. Kdokoli má právo požádat o kopii ŠVP.

RVP ZUV uvádí osm zásad pro zpracování ŠVP:

„ŠVP:

- je zpracováván v souladu s RVP ZUV

⁴³ RVP ZUV, 12 Vzdělávání žáků se specifickými vzdělávacími potřebami, str. 52

⁴⁴ RVP ZUV, 13 Tvorba a zpracování školního vzdělávacího programu, str. 54

- zajišťuje rovnoprávný přístup k základnímu uměleckému vzdělávání pro všechny žáky, kteří prokážou předpoklady ke vzdělávání
- umožňuje realizaci diferencovaného a individualizovaného vyučování pro žáky se speciálními vzdělávacími potřebami
- vytváří předpoklady pro realizaci vzdělávacího obsahu s přihlédnutím k možnostem a potřebám žáků
- je zpracován tak, aby umožňoval učitelům rozvíjet tvořivý styl práce, neomezoval je při uplatnění časových i metodických odlišností, které vycházejí z jejich zkušeností a z konkrétních potřeb žáků
- je vytvářen jako relativně stálý dokument, jehož případné změny nesmí negativně zasáhnout do vzdělávacího procesu
- může být podle potřeby inovován i přepracováván, ale vždy s platností od 1. září následujícího školního roku a veškeré změny musí být včas zveřejněny
- dodržuje stanovenou strukturu⁴⁵

Stanovená struktura zmíněná v posledním bodě zásad pro zpracování ŠVP znamená základní kostra pro vytváření ŠVP. Ukážeme si to na příkladu ZUŠ Na Popelce.

ŠVP se člení do osmi kapitol, z nichž většina se dále dělí na podkapitoly.

Identifikační údaje

- název ŠVP: Školní vzdělávací program Základní umělecké školy Praha 5 – Košíře, Na Popelce 18/1
- předkladatel
 - název: Základní umělecká škola, Praha 5 – Košíře, Na Popelce 18/1
 - adresa: Na Popelce 18/1, 15000 Praha 5 (ředitelství, hudební obor)
 - další místa poskytovaného vzdělávání (ZUŠ Na Popelce se nachází na několika od sebe vzdálených pracovištích)
 - IČ: 61385093
 - ředitel školy: Tomáš Krejch
 - telefon: 257 326 691
 - email: skola@zusnapopelce.cz

⁴⁵ RVP ZUV, 13.1 Zásady pro zpracování školního vzdělávacího programu, str. 54

- internetové stránky: www.zusnapopelce.cz
- zřizovatel: Hlavní město Praha, Mariánské náměstí 2, 110 01 Praha 1
- platnost dokumentu: září 2015 (dále musí být uvedeno datum, podpis ředitele a razítko školy)

3.3.3.1 Učitel hudebního oboru

Hudebně vzdělávat žáky by měl člověk, který miluje hudbu a je jí oddán jak po vlastní profesionální stránce, tak i po stránce učitelské. Dobrý učitel chce své znalosti a dovednosti předávat dál, miluje děti a má s nimi trpělivost, v zájmu růstu oboru se snaží vychovat lepšího umělce, než je sám. Dále se vzdělává a rozvíjí v učitelské i profesionální hudební kariéře. Podporuje žáky v jejich snaze a nehodnotí osobnost, ale výkon. Přistupuje ke každému individuálně, snaží se být kamarádem, chápat a v hudbě souznít, a zároveň jakýmsi trenérem, který žákovi pomáhá rozvíjet se.

Učitelství klade na člověka velké nároky. Práce s dětmi je často psychicky i fyzicky vysilující a kromě samotné výuky musí učitel zastat i potřebnou agendu jako je vedení třídní knihy, spolupráce na vytváření ŠVP aj.

Oficiální podmínky pro přijetí hudebního pedagoga klade ředitel (či ředitelka) školy. Ten většinou vyžaduje minimálně vyšší odborné vzdělání s hudebním zaměřením, tedy dostudovanou konzervatoř v odpovídajícím oboru. Poptávka po místech učitele hudby na ZUŠ však převyšuje nabídku, proto větší šanci na získání místa mají uchazeči, kteří vystudovali daný nástroj na vysoké škole s uměleckým zaměřením.

4. Praktická výuka hry na příčnou flétnu

4. 1 Přístup podle úrovně

4.1.1 Postup se začátečníkem

„První kontakty s nástrojem považuji za rozhodující pro celý další vývoj žáka. Pocity mají být příjemné, spojené s radostí a láskou. Není-li tomu tak, mohou vzniknout i pocity strachu a sevření, které se vybavují již při doteku flétny nebo při pohledu na ni, nebo v krajním případě již při pouhé myšlence na ni.“⁴⁶

Všeobecně je známo, že přístup k dané věci závisí významně na prvním dojmu a začátcích. Z toho by měl učitel vycházet i při práci se začínajícím flétnistou.

Nejlepší příklad dává žákovi učitel sám. Proto má být „vynikající flétnista, zejména po tónové stránce, který dokonale ovládá veškerou techniku hraní a neustále sleduje flétnové dění ve světě“.⁴⁷ Musí na sobě pracovat a zdokonalovat se, a to i studiem koncertů a nahrávek slavných žijících flétnistů i těch předcházejících.

Informace má žákovi předávat pozvolna a postupně, aby se dítě nezaleklo a nevytvářelo si zbytečné obavy, a tedy i bloky vůči hře nebo příčné flétně jako takové. Ze stejného důvodu se učitel musí vyvarovat i negativních předpovědí jako „to nezvládneš“, „to je těžké“, „je to náročné“, „to nezahraješ“, „to se nenaučíš“ apod. Místo toho by měl žáka motivovat a ukazovat, že „hraní na flétnu není tak těžké, ale na druhé straně není dobré přehnaně tvrdit, že jde úplně samo“.⁴⁸ Dítě by vycítilo, že ho učitel falešně povzbuzuje, a ztratilo by k němu důvěru.

Učitel by se měl snažit, aby si k němu a flétně žák vytvořil kladný vztah. Pokud bude dítě cvičit jen ze strachu z učitele, není to zdravý zájem a dítě pravděpodobně u hry na příčnou flétnu příliš dlouho nevydrží. Takový žák je sevřený, což negativně ovlivňuje jeho nátisk, dech atd. Někdy navštěvuje dítě ZUŠ z donucení, kvůli přání rodičů. Malotín k tomu poznamenává: „Chci, aby se hraní na flétnu každému žákovi stalo radostí, koníčkem, aby si chtěl na flétnu s chutí zahrát právě tak, jako kluci hrají fotbal nebo jezdí na skateboardu, a aby cvičil právě s takovým zaujetím a s takovým přístupem, jako cvičí kluci s prknem nebo

⁴⁶ Příčná flétna – praktická metodika. František Malotín. Postup se začátečníkem, str. 62

⁴⁷ Příčná flétna – praktická metodika. František Malotín. Postup se začátečníkem, str. 61

⁴⁸ Příčná flétna – praktická metodika. František Malotín. Postup se začátečníkem, str. 61

na hřišti.“⁴⁹ Dále dodává, že přirozeným cílem začátečníka je zahrát si pro své vlastní potěšení a radost.

Důležitou roli hraje též prostředí, v němž se odehrává vyučování. Učitel by měl dbát na to, aby se on sám i jeho žáci cítili příjemně, třída či pokoj by tedy měly být čisté, vyzdobené (např. květinami, záclonami, tapetami, koberci apod.) a dobře osvětlené.

Největší úlohu má však sám učitel. On volí metodu výuky, reaguje na žákovy úspěchy a neúspěchy, komunikuje s žákem a svým přístupem dítě velmi ovlivňuje. Je-li příliš přísný a tvrdý, vzbuzuje v žákovi strach a sevřenost, což se vylučuje s krásnou a radostnou hrou, příliš benevolentní vyučující zase mnoho nenaučí. Malotín doporučuje, aby učitel byl pro žáka spíše jakýmsi trenérem či kamarádem, který umí poradit a pomáhá žákovi rozvíjet se. K takovému učiteli chovají žáci úctu a respekt.

4.1.1.1 První hodina

K prvním hodinám s úplným začátečníkem je třeba přistupovat velmi obezřetně a pečlivě. Dojmy z prvního shledání s učitelem a nástrojem ovlivní následující hodiny, které jsou důležité pro pozdější hraní.

Nejprve bychom tedy měli žáka krátce seznámit s historií flétny a současnými používanými nástroji. Je-li žák malý a bude tedy používat zahnutou hlavici, pohovoříme krátce o její funkci. Nedělejme však tento teoretický úvod příliš dlouhý, protože zvláště dítě se již nemůže dočkat, až si samo zahraje.

Po této úvodní části nastává čas k samotnému hraní. Vezmeme si přímou (ne zahnutou) hlavici, otevřený konec zakryjeme dlaní a zahrajeme žákovi základní tón. Nyní si vysvětlíme, jak vlastně flétnový tón vzniká (viz 2.1.3 Tvoření tónu). Žák sám jistě někdy zkoušel hrát na lahev, dutý klíč či jiné k tomu účelu vhodné předměty. Můžeme si také ukázat, že „hraje vlastně vše, co má hranu a určitý omezený prostor, jako třeba každá sklenička“.⁵⁰ Pro zajímavost to můžeme předvést i na obrácené flétnové nožce se zakrytými klapkami nebo, po zakrytí ústního otvoru, na otevřeném konci hlavice. Žák se tak naučí mnoho netušených nevšedních způsobů vyluzování zvuku na příčnou flétnu. Zaujetí je zvláště v začátcích pro chuť ke hraní velmi důležité. Z těchto ukázek by si žák měl odnést informaci, že tón se na příčné flétně tvoří při částečném zakrytí otvoru před hranou spodním rtem

⁴⁹ Příčná flétna – praktická metodika. František Malotín. Postup se začátečníkem, str. 61

⁵⁰ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. První hodina – tvoření tónu, str. 56

a rozrážením vzduchu o tuto hranu, přičemž část dechu míří do nástroje (či omezeného vnitřního prostoru daného předmětu) a část ven.

Než poprvé přiložíme žákovi hlavici k ústům, musíme zjistit „místo jeho nejpřirozenějších dispozic pro vytvoření a ovládání proudu vzduchu,“⁵¹ tedy polohu nátisku. Žák volně stiskne rty a pomocí břišních svalů vyjde ústy malé množství vzduchu, které si samo najde přirozenou skulinu mezi rty. Toto místo je základ nátisku. „Vysvětlíme, že je žádoucí, abychom pomocí rtů dali vznik úzkému zhuštěnému proudu vzduchu, který má určitou sílu a průbojnost.“⁵² Množství a sílu vzduchu kontrolujeme žákovi (a žák sám si může kontrolovat) na hřbetu vlastní ruky. Nátisk a jeho tvoření je blíže popsáno v kapitole 4.3.1.1 Nátisk.

Proti tomuto mezi rty vzniklému místu (resp. proti z něj vycházejícímu proudu vzduchu) přiložíme žákovi na pravém konci zakrytou hlavici. Žák si nyní vyzkouší nasazovat tón, buď dechem, nebo pomocí jazyku na slabiku khu či khü.

Někteří začínající hráči mají sklon posazovat hlavici příliš vysoko, protože zakrývání otvoru spodním rtem je pro ně nové a nepřirozené. Učitel musí být klidný a trpělivý a žákovi pomoci nalézt správné umístění flétny v prohlubni mezi rtem a bradou. Po tomto úkonu žák vhání do hlavice vzduch a my bychom měli pomalu a pozorně otáčet hlavici dovnitř či ven, abychom mu pomohli objevit správný úhel dopadu vzduchu na hranu.

Malotín též upozorňuje na nutnost hlídat a odstraňovat u žáka už od počátku jakékoli příliš pevné či křečovitě sevření flétny a tisknutí ke rtům. „Odstraňujeme takovou první neuvolněnost, která je projevem celkového žákova sevření – jak duševního, tak tělesného. Naším úkolem je podobný stav nejprve zmírňovat a konečně se ho zbavovat.“⁵³

Žák by měl na příští lekci dostat za úkol zkoušet to, co jsme společně dělali na první hodině, tedy tvořit konkrétní šterbinu mezi rty a proti ní přikládat na pravém konci uzavřenou hlavici. Nesmíme ho také zapomenout poučit o důležitosti uvolněnosti a odstraňování sevřenosti při hraní. Nejlépe toho však docílíme vlastním příkladem a klidným trpělivým přístupem k žákovi.

⁵¹ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. První hodina – tvoření tónu, str. 56

⁵² Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. První hodina – tvoření tónu, str. 56

⁵³ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. První hodina – tvoření tónu, str. 57

4.1.1.2 Následující lekce

Na první lekci se žák učí přikládat hlavici s náustkem ke rtům (viz výše), pro zpestření může do hlavice vsouvat a vysouvat prst, čímž mění tónovou výšku. Během druhé hodiny se učí sestavovat flétnu a hraje tón na celou flétnu tak, jako minulou hodinu pouze na hlavici. Prsty nepokládá na klapky, pouze si flétnu přidržuje u úst (levou rukou za soudek, pravou za nožku). Následující hodinu, sžil-li se již s nezvyklou polohou rukou stranou těla, „po krátké instruktáži držení nástroje a po upozornění na nejdůležitější zásady týkající se držení flétny přistoupíme k vytvoření hmatů tónu h^1 , a^1 a g^1 a posléze i tónů pomocí prvních tří hmatů“.⁵⁴ Tyto tóny nasazuje na *ku* a poté na *tu* (příp. na *kü/tü* či *khü/thü*).

Jakmile toto zvládne, může přejít ke hraní z not. To je náročnější, neboť žák musí mít již zautomatizované některé úkony. Malotín ve své metodice doporučuje školu rumunského flétnisty Dumitru Popa, která v prvním i druhém dílu využívá pouze tóny spodních dvou oktáv. Dokud je totiž žák neovládá bezchybně, nedokáže hrát uvolněně a bez křečí oktávy vyšší. V době napsání Příčné flétny – praktické metodiky však ještě neexistovala Malotínova škola První doteky, která je též vhodná pro úplné začátečníky. Jakoukoli učebnici je vhodné doplňovat skladbami, písněmi či jiným notovým materiálem podle momentální žakovy hráčské úrovně.

Malotín doporučuje uplatňování metody představy vysokých tónů dole a nízkých nahoře. Představa vysokého tónu jako nízkého nám pomůže ubránit se křečovitému sevření kvůli strachu z výšky tónu a z toho, že se nezvze. Díky představě nízkého tónu vysoko se hloubky vyjasní a snadněji a jasněji se ozvou, protože příliš nezvětšíme retní otvor (k čemuž mají zvláště začátečníci při hraní hloubek sklon). V praxi to vypadá tak, že sestupnou řadu tónů (či melodii) si představíme jako stoupající, takže nebudeme více a více rozšiřovat retní otvor a vytvoří se přiměřený tlak ve rtech, a naopak vzestupnou řadu tónů si představíme jako klesající, vlivem čehož se uvolníme a hraní nám nebude znesnadňovat tíseň z toho, že se vysoké tóny nezvzou. Tuto metodu lze samozřejmě uplatnit i na jednotlivé tóny. Učitel musí žáka na takový způsob hry navést a upomínat jej, aby si začínající flétnista tuto metodu zautomatizoval a uplatňoval ji v průběhu celého hraní, ať už jde o stupnici, etudu či sonátu.

Podle Malotína je také důležitá představa vnitřního zpívání všeho, co hrajeme. Díky zpěvu se uvolníme a hraní pro nás bude stejně přirozené. Projeví se to v lehkém a nenásilném

⁵⁴ Příčná flétna – praktická metodika. František Malotín. Postup se začátečníkem, str. 62

plynutí všeho, co hrajeme. Stejně jako u metody představy vysokých tónů dole a nízkých nahoře musí učitel žáka upomínat, aby si vnitřní zpěv zautomatizoval.

Zvláště u začátečníků by měl učitel dbát na to, aby hráč nejprve bez potíží a dokonale technicky (prstově i tónově) ovládal nástroj. Na to však musí dávat pozor i v dalších letech hraní, na všech stupních hráčské vyspělosti. „Interpretace skladeb přichází až po zvládnutí techniky hraní.“⁵⁵

„Během prvního roku je naším úkolem vytvořit takový způsob hraní, který vychází z vnitřní uvolněnosti, aby byl co nejpřirozenější, aby nátlak vycházel z vlastního tvaru obličeje s minimální změnou, opírající se o vnitřní příjemný pocit hráče.“⁵⁶ Učitel také musí hlídat žákův ústní otvor, aby nedocházelo k přílišnému krytí.

S hmaty třetí oktávy a výše by měl žák začínat až po dokonalém zvládnutí hmatů oktávy první a druhé. Během celého flétnistova vývoje nesmí jak on sám, tak ani jeho učitel zapomínat kontrolovat a upevňovat vše, co se dosud žák naučil, znalosti na sebe pozvolna nabalovat a s novým začínat teprve po bezchybném zvládnutí předchozího.

4.1.2 Pokročilý

Při úvahách o zvýšení nároků na žáka bychom si měli položit otázku, podle čeho poznáme, že se ze začátečníka stává pokročilý. Záměrně je uvedeno „stává“, neboť to není náhlá změna, ale postupný vývoj. Nezávisí to totiž pouze na tom, kolik týdnů, měsíců či let žák hraje. Otázka pokročilosti se ze všeho nejvíce odvíjí od dosažených schopností a dovedností. Jak již bylo řečeno, žák se musí nejprve naučit skvěle tónově i prstově ovládat nástroj. Někdo se tomu učí rychle a dosáhne krásného tónu a hbitých prstů během prvního roku, možná i dříve. Jiný žák potřebuje času a trpělivosti více. Jestliže se však snaží a v hodinách i doma pilně cvičí, je povinností učitele věnovat mu potřebný čas a nelámat nad ním hůl. Rychlost žákova pokroku je ovlivněna mnoha faktory. Záleží na jeho nadání, pílí, motivaci a vztahu k nástroji i učiteli. Ovlivňují ho ale samozřejmě také vnější podmínky k učení jako rodina a sociokulturní prostředí i biologické podmínky jako psychický a fyzický stav (včetně úrovně motorických dovedností) a momentální rozpoložení.

Jako pokročilého bychom tedy mohli označit žáka, který bez obtíží tvoří jasný a pěkný tón, ovládá prsty a orientuje se v hmatech a ke hře na flétnu přistupuje jistě a bez napětí.

⁵⁵ Příčná flétna – praktická metodika. František Malotín. Postup se začátečníkem, str. 65

⁵⁶ Příčná flétna – praktická metodika. František Malotín. Postup se začátečníkem, str. 64

U začátečníka i pokročilého však platí stejná zásada, a to nastavovat laťku středně vysoko, aby pro žáka byla výzvou a motivovala ho k lepším výkonům – jednoduché úkoly brzy omrzí, příliš obtížné zase odradí.

4.2 Repertoár

Výběr notového materiálu tvoří významnou složku výuky hry na nástroj. Je třeba k němu přistupovat pečlivě a obezřetně s ohledem na žakovu hráčskou úroveň, fyzické možnosti i rozpoložení. Silnou motivací pro žáka může být vidina vlastního koncertního vystoupení.

4.2.1 Začátečník

Učitel s úplným začátečníkem pracují především s učebnicí. V ní jsou uvedeny i první jednoduché skladbičky či písničky vhodné díky nenáročnému rytmu a malému notovému rozsahu. Po nějaké době, je-li si žák jistější v tvoření tónu a ovládá již více hmatů, může učitel zařadit kratší snadné přednesové skladby.

Podle svých dovedností pokračuje žák v procvičování prstové i tónové techniky zapojením etud. Vhodné jsou například ty od Ernesta Köhlera, op. 33, 1. díl. Malotín doporučuje např. i 25 Etudes Célèbres od Louise Droueta, 50 melodických cvičení od Julese Augusta Demersemanna či 24 malých melodických cvičení nebo 25 melodických cvičení od Marcela Moyse, ty jsou však již náročnější než etudy Köhlerovy.

Pro zpestření výuky i rozšíření obzorů by učitel měl kromě práce s učebnicí, etud a rozličných cvičení zařazovat také hru z listu. Nabízí se barokní skladby i skladby autorů pozdějších období, např. některá díla Phillipa Gauberta, George Aurica či Petra Ebena, a sonáty, z mnoha uvedeme namátkou Sonátu G dur Jana Křtitele Vaňhala, Sonátu F dur Georga Phillipa Telemanna, Sonátu F dur či G dur Františka Bendy nebo Sonátu C dur Carla Phillipa Emanuela Bacha. Vedle toho lze zařadit i celé koncerty, např. v příznivé tónině D dur od Christopa Willibalda Glucka či Antonína Filse.

Učitel může zapojit i různá dua, na nichž se žák učí orientaci ve vlastním partu a naslouchání druhé flétně. Existuje též mnoho flétnových vícehlasů, které může hrát učitel společně s více žáky, či duet nebo trio flétny a jiných nástrojů.

4.2.2 Pokročilý

Procvičovat a zdokonalovat prstovou a tónovou techniku potřebuje flétnista jakékoli úrovně. S přibývajícimi dovednostmi se samozřejmě zvyšuje náročnost repertoáru.

I zkušenější hráč by tedy měl zařazovat stupnice a rozličná cvičení na ně vázaná. Z etud doporučuje Malotín z celého souboru Moysových cvičení alespoň *De la sonorité: arte et technique*, *Games et arpeges* – 480 cvičení a *École de l'articulation*. Mimo to má žák na výběr z mnoha přednesových skladeb, sonát a koncertů.

Příjemnou obměnou vážné hudby jsou různé jazzové či jiné moderní skladby, které někdy neoplývají pravidelným rytmem. V jazzových skladbách se často délky not hrají dokonce jinak, než jak jsou zaznamenány. To může být pro žáka i učitele zajímavé ozvláštnění.

Vztah učitele a jeho svěřence utužuje, dostane-li žák možnost podílet se na výběru repertoáru. Učitel by měl přihlížet k jeho přáním a při volbě nové skladby předložit žákovi více návrhů či ho nechat, aby s nápadem přišel sám. Společně pak mohou probrat přiměřenost nabízejících se možností. Žák za sebe tak částečně přebírá odpovědnost, učí se s ní zacházet a zároveň se hudebně profiluje.

4.3 Metodiky hry na příčnou flétnu

Pojem metodika hry na příčnou flétnu může vyvolávat základní otázku, co to vlastně je. Metodika obecně znamená pracovní postup, technika vyučování, tedy jakýsi návod pro určitou činnost. V souvislosti s příčnou flétnou si pod metodikou představme pravidla, či spíše doporučení, jak tvořit nátisk, jak při hraní dýchat, jak pracovat s jazykem, jak držet flétnu a jaký při hraní zaujmout postoj. Můžeme sem však také zařadit rady pro výběr vhodného nástroje vzhledem k žákovu věku, technickým možnostem atp., pracovní náplň vyučovacích hodin, tělesná cvičení vhodná k posilování žádoucích návyků při hraní, údržbu nástroje či orientaci ve značkách fléten.

Níže se věnuji metodice českého flétnisty a pedagoga Františka Malotína a pro srovnání také méně známé metodice Magdaleny Bílkové Tůmové. Malotínova metodika se vyučuje na několika českých konzervatořích (např. na pražské či ostravské) jako předmět v rámci studia. Žáci a čtenáři metodiky získají absolvováním předmětu či četbou knihy určité obecné zásady, ale v praxi si učitel musí najít svůj styl, jelikož každý žák je individuální a nelze tedy metodiku aplikovat u všech v plné míře.

4.3.1 František Malotín – Příčná flétna, praktická metodika

Pravděpodobně neznámější českou současnou metodiku hry na příčnou flétnu sepsal v roce 1998 profesor pražské konzervatoře a aktivní flétnista František Malotín. Jeho životopis je pestrý. Absolvoval konzervatoř ve třídě profesora Františka Čecha, následovala

angažmá v Armádní opeře, AUS VN, v Pražském komorním orchestru bez dirigenta a v SOČRu pod vedením Aloise Klímy, kde působil jako první flétnista dvacet devět let.⁵⁷ V úvodu své Metodiky píše: „Hledání podstaty všech mých tehdejších technických problémů se stalo mým koníčkem.“⁵⁸ Získané poznatky nejprve uplatňoval pouze na sobě, později však získal i zkušenosti s výukou mladých flétnistů jako učitel na Lidové škole umění ve Voršilské ulici. Všechny tyto poznatky daly vzniknout Malotínově vlastní metodě hry na flétnu. Uplatňoval ji při výuce v LŠU (dnes ZUŠ) i na konzervatoři. Později ji sepsal jako materiál pro účastníky svých metodických flétnových kursů a jak sám píše, „tento text shrnuje mé veškeré poznatky získané praxí a měl by být použitelný jako příručka praktického vyučování pro všechny zájemce o moji metodu hraní na flétnu, zejména pro širokou síť hudebních škol a konzervatoří. Byl bych potěšen, kdyby mé poznatky alespoň částečně přispěly ke zmírnění nesnází při hraní na flétnu“.

Velikým přínosem Malotínovy metodiky je neustálé zdůrazňování nutnosti pozitivního přístupu ke hře, tzn. prožívat hraní i cvičení opravdu radostně. Doc. Radomír Pivoda, jeden z lektorů této metodiky, uvádí, že Malotín byl v Čechách vždy průkopníkem toho nejprogresivnějšího, co se okolo flétny ve světě událo.⁵⁹ V padesátých a šedesátých letech, kdy se v Čechách příčná flétna vyučovala podle počestlé staré německé školy, prosazoval Malotín používání francouzského modelu flétny a také hledal způsob, jak se zvuku francouzských flétnových mistrů přiblížit.⁶⁰

Příčná flétna, Praktická metodika je rozčleněna do devatenácti přehledných kapitol pokrývajících nejen metodiku samotnou, ale i výběr nástroje a zacházení s ním, orientaci ve značkách fléten, a dokonce i životosprávu. Pečlivý a konkrétní popis nejrozličnějších jevů v kapitole se objevivších je vždy doplněn výstižným obrázkem.

V této části práce se věnuji těm kapitolám z Malotínovy metodiky, které jsou zaměřené prakticky, přímo na danou problematiku hraní. První hodině a postupu se začátečníkem se věnuji v kapitole 4.1.1.

⁵⁷ <http://www.malotin.cz/>, 2. 6. 2016

⁵⁸ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Úvodem, str. 9

⁵⁹ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Abstrakt.

⁶⁰ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Abstrakt.

4.3.1.1 *Nátisk*

První a jedna z nejpodstatnějších kapitol této publikace. Malotín vymezuje význam slova nátisk, mj. soudí, že samotný termín nátisk není příliš vhodný, protože vznikl ze slovesa tisknout – právě tisknutí a jakékoli křeči se chce autor vyhnout a upozorňuje, že při hraní bychom si měli připomínat pravý opak tisknutí. Na nátisku mají rozhodující podíl nejen rty, ale i mimické svaly, čelisti, jazyk, patro atd. a orgány účastníci se hraní, a také psychika, a to charakter daného člověka i momentální rozpoložení. Jedinečnost Malotínovy metodiky spočívá právě ve vyzdvihování důležitosti propojení fyzické a psychické stránky, protože jedno bez druhého nemůže správně fungovat, a přitom právě tento aspekt je při výuce často opomínán.

Malotín uvádí, že přestože se tón všech hotových hráčů různí, existuje několik základních zásad, které platí pro všechny. První je přirozenost, pro nátisk i pro hraní na flétnu obecně. Hráč se musí oprostit od sevřenosti, měl by se cítit stejně uvolněně jako při chůzi nebo mluvení, vše by se mělo dít přirozeně a nenásilně. S přirozeností a vnímáním těla, jak nám jej příroda dala, se při čtení této publikace setkáváme často. Při tvoření nátisku se máme snažit zachovat vzhled vlastního obličeje tak, aby nenastaly přílišné změny. „Je to způsob nepřirozenější, a proto nejvhodnější.“⁶¹

Jako druhou zásadu uvádí autor mít pocit „na zívání“. Zívání je všem lidem přirozené a při hraní na flétnu nám jeho představa pomůže uvolnit se, uvolní a otevře se i krk, ohryzek jde dolů, jazyk dolů a dozadu, spodní čelist mírně poklesne dolů a v ústech vznikne prázdné místo, zároveň se aktivizují nosní křídélka.⁶² Malotín záměrně zvolil výraz „pocit“ – ten totiž flétnistu provází během celého hraní. Místo pocitu bychom také mohli použít slovo představa, má zde stejnou funkci. Při tvorbě nátisku je dalším důležitým pocitem (či představou) vhánění vzduchu do tváří, což hráči pomůže překonat tuhnutí obličejových svalů. Díky pocitu tónu, který vychází z nás, otevřeme ušní dutiny a můžeme tak lépe využít jejich rezonance.

Jak již bylo řečeno, při tvorbě správného nátisku hrají důležitou úlohu rty. Malotín uvádí jako pomůcku pocit dítěte, které začíná plakat. Koutky se tak svěsí dolů i se spodní čelistí, čímž se tato uvolní. Při křečovitě snaze však může dojít k tuhnutí koutků úst, což nátisku neprospěje stejně jako zvednuté koutky. Jako v celé Malotínově metodice i zde platí první zásada – uvolněnost, přirozenost.

⁶¹ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. 1 Nátisk, str. 10

⁶² Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Nátisk, str. 11

S ústy souvisí také štěrbina mezi rty, kterou proniká proud vzduchu narážející na hranu flétny, čímž vzniká tón. Před vzniklý otvor se přikládá střed otvoru v hlavici. Každý člověk ovládá trochu jinak každou stranu obličeje, závisí i na tvaru rtů (více tento problém rozepisuje autor v kapitole 9, Výběr žáka), takže štěrbina se může tvořit přesně ve středu rtů i na levé nebo pravé straně. Toto umístění musíme respektovat a žáka nijak nepřeučovat. Proud vzduchu vycházející z úst má (při pohledu shora) svírat pravý úhel s osou flétny, existují však výjimky v závislosti na zvláštностech nátisku daného hráče. Zároveň musíme sledovat i úhel dopadu vháněného vzduchu na přední hranu. Vodorovná osa rtů však nemusí být rovnoběžná s vodorovnou osou štěrby – poloha štěrby má tedy v případě dopadu vzduchu na hranu přednost před rty.

Malotín upozorňuje i na nesprávně chápaný pojem volný nátisk. Stará německá škola učila až křečovitému roztažení rtů do úsměvu. Jako reforma se tedy začal používat volný nátisk, který však šel do opačného extrému – štěrbina byla příliš velká a povolená. Nyní pod termínem volný nátisk rozumíme vytvoření malé štěrby v přirozené poloze rtů v klidném obličeji, kdy vzduch vháněný do flétny si sám prorazí cestu mezi rty. „Má se používat jen takové množství koncentrovaného vzduchu, kolik je nejméně potřeba pro vytvoření krásného, zvukového a nosného tónu.“⁶³ Flétnista by měl velikost štěrby vědomě hlídat, aby nebyla příliš velká a nevznikl tak dyšný a šumivý zvuk. Správné směřování vzduchu můžeme při hraní zkontrolovat okamžitým pohledem na přední část náústku (těsně za hranou) – orosená část (značící směr vzduchu) by se měla nacházet v půli hrany náústku a směrem od něj se zužovat. Směřuje-li orosená část příliš vpravo či vlevo, je rozdvojená nebo rozptýlená při celé hraně náústku, musíme retní štěrbinu koncentrovat a výdechový proud směřovat do středu hrany.

Další zásada správného hraní se týká posazení náústku. Měl by sedět v celé ploše ve žlábků na bradě pod spodním rtem. Zde Malotín vyzdvihuje důležitost lehkého přiložení náústku, abychom vždy dbali základního pravidla při hraní, a to přirozenosti a nenásilnosti. Správné poloze spodního rtu pomůže pocít ústních koutků položených na náústku. Malotín je velkým odpůrcem hraní na příčnou a zároveň i zobcovou flétnu, neboť nátisk a postavení úst se u těchto dvou nástrojů vylučují. Zatímco u zobcové flétny hráč ústa lehce špulí, u příčné je spíše rozšiřuje.

⁶³ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Nátisk, str. 13

Poslední zásadou uváděnou v kapitole o nátisku je krytí otvoru v náústku. Stejně jako u velikosti retního otvoru zde autor doporučuje krýt jen tak málo, jak je nezbytně třeba, ne však přehnaně málo, ani mnoho. Zakryje-li hráč otvor příliš, zní tón přidušeně a nemocně. „Za předpokladu dobré tělesné a duševní dispozice hráče, který má potřebnou dávku energie, není třeba otvor příliš zakrývat. Tón je velký, barevný, krásný, nosný a lesklý.“⁶⁴ Důležitou úlohu zde plní spodní čelist, která, jak již bylo zmíněno, má být neustále ovladatelná. Při výškách k jejímu uvolnění přispěje představa, jako bychom si odfukovali vlasy z čela, v hloubkách pomůže naopak pocit vzduchu, který směřujeme na nohy.

„Na závěr stati o nátisku opět zdůrazňuji: dbejme na ovladatelnost všech příslušných partií celého těla a citlivě je navzájem sladíme, i kdyby byly od sebe co nejvíce vzdálené, a navozujeme si při hraní příjemný, přirozený pocit lásky, radosti a nadšení, bez kterého se snažíme zbytečně. Bylo by známkou špatného pochopení mého výkladu, kdybychom vzali všechny zmíněné body postupně od začátku a snažili se je necitlivě a mechanicky uplatňovat v domnění, že svědomitým splněním všech uvedených rad a návodů si vlastní silou automaticky zajistíme správnou techniku hraní.“⁶⁵

Na konci kapitoly najdeme shrnutí zásad správného nátisku rozebíraných v celé stati a soupis nejčastějších chyb, které se při tvorbě nátisku pravděpodobně vyskytnou.

4.3.1.2 Dýchání

Malotín zde naráží na své pedagogické zkušenosti, při nichž si všiml, že tvorba správného nátisku nedovolí žákovi kvůli své náročnosti soustředit se něco jiného. Záleží proto na učiteli, aby včas začal obracet žákovu pozornost na dech, s tím, že dech hraje a nátisk jej pouze usměrňuje.⁶⁶

Autor vyvrací zažitý názor, že flétnista má dýchat do břicha. Při tomto způsobu se totiž dýchá jen do spodní části plic a nedostatkem činnosti trpí hrudník, který poklesne, navíc nefungují pro hraní na příčnou flétnu nepostradatelné břišní svaly. Kvůli pokleslému hrudníku se flétnista také nemůže rychle nadechnout. Se sympatickou samozřejmostí Malotín opět vyzdvihuje nejlepší volbu, jíž je přirozenost. „Na dýchání při hraní se v první řadě máme dívat jako na přirozenou funkci lidského organismu, kterou nás naučila příroda.“⁶⁷ Nejpřirozenější

⁶⁴ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Nátisk, str. 15

⁶⁵ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Nátisk, str. 15

⁶⁶ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Dýchání, str. 17

⁶⁷ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Dýchání, str. 17

dýchání, které můžeme pozorovat u dětí a u vývojově nejvyspělejších zvířat, se projevuje ve středu těla. Jako děti jsme tak dýchali všichni, ale právě hráči na dechové nástroje jsou někdy poznamenáni přeučováním na špatný způsob dýchání. „Nemusíme se tedy nic nového učit, stačí se jen rozpomenout.“⁶⁸

Malotín uvádí, že na naše tělo působí nejrůznější negativní vlivy jako stresy a shon, které v nás tvoří napětí, a negativní látky, jež nás obklopují a kterým se naše tělo brání, mj. tím, že je nechce vdechovat. Nedýcháme-li tedy přirozeně a uvolněně v normálním životě, nebudeme tak dýchat ani při hraní na flétnu.⁶⁹

Tato metodika je pozoruhodně protkána univerzálními moudry. Autor v souvislosti s důležitou úlohou radosti při hraní uvádí, že budeme-li se snažit koncentrovat do svého nitra a zbavovat se negativních emocí a myšlenek, projeví se to kladně i na našem dechu – místo jeho násilného používání se mu podřídíme a staneme se spíše jeho pozorovatelem. „Tím jsme dospěli k závěru, že to není ani dech, ani nátisk, který stojí na prvním místě v důležitosti při hraní na flétnu, ale jak nátisk, tak dech jsou závislé na vnitřním životě jednotlivce a stojí nade vším.“⁷⁰

Kromě těchto teoretických, avšak důležitých aspektů hraní, uvádí Malotín i praktické poznatky k dýchání jakožto základní složce tvoření tónu. Pro vznik flétnového tónu je nezbytné vhnět proud vzduchu do hlavice pod určitým tlakem.⁷¹ K tomu musíme zapojit břišní svaly, které především tlak vytvářejí, a tento poté nechat unikat co nejmenším retním otvorem (viz kapitola o nátisku). Abychom zjistili, které svaly musíme při hraní zapojit, uvádí autor několik cvičení – např. napodobení rychlého psiho čichání, přičemž musíme stejné množství vzduchu vyrazit ven a následně vdechnout zpět. Zjistíme, že toto nezvládneme bez uvolnění se v pase a zapojení určitých svalů. Velmi účinné a jednoduché cvičení je též sednout si na židli bez opěradla a mírně zvednout natažené nohy. Ihned poznáme, které svaly se aktivovaly. V této poloze si krátce zahrajeme, přičemž pozorujeme okamžité zlepšení tónu.

Se zapojením břišních a sedacích svalů souvisí také držení páteře. Jako nevhodné Malotín označuje přílišné prohnutí bederních svalů, jelikož takto povolené svaly neudrží

⁶⁸ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Dýchání, str. 17

⁶⁹ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Dýchání, str. 17

⁷⁰ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Dýchání, str. 18

⁷¹ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Dýchání, str. 18

pánev v žádoucí kolmé poloze, čímž se zabraňuje prohloubení spodního dechu.⁷² Řešením tohoto problému je cvičení, kdy se postavíme zády ke zdi či jiné rovné ploše, a „snažíme se vyrovnat spodní zakřivení páteře tak, abychom se jím dotkli rovné plochy, o kterou jsme opření.“⁷³ Tím podsadíme pánev a získáme pocit vtahování pánevního dna vzhůru. Tuto představu si odnášíme do hraní a měli bychom se stále kontrolovat, aby naše pánev zůstala podsazená.

Stejně důležité je držení hrudníku. Hrudní kost by při hraní měla směřovat šikmo dopředu, a to při nádechu i výdechu. Abychom udrželi žádoucí postavení a během výdechu se nezhroutili, představíme si, že se na konci výdechu hrudník rozšiřuje. Správnému držení pomůže též pocit širokých zad se širokými rameny. Drží-li hráč hrudník takovém v postavení, umožní mu to pohotově a dostatečně se nadechnout – nebude totiž při každém nádechu muset zvedat ochablý propadlý hrudník.

Malotín upozorňuje na nutnost hraní teplým dechem. „Foukání je vždy studené a dýchání teplé.“⁷⁴ Foukáním studeného dechu se z flétny ozve nekoncentrovaný nepříjemný tón. Naopak představa, že dýcháme na sklo tak teplým dechem, aby se orosilo, nám pomůže zahrát krásný, jemný, a přitom konkrétní tón.

V závěru autor shrnuje připomínky k dýchání, s poznámkou, že to vše bychom si měli zautomatizovat, abychom se na tyto úkony nemuseli stále soustředit. „Naším cílem je vzdát se agresivního postoje k dechu, ovládaného jen vlastní silou, a pokorně se sklonit před tajemstvím výdechu a nádechu daným nám přírodou a dávat dechu pouze možnost, aby přišel sám, abychom se potom mohli stát jeho pouhými pozorovateli.“

4.3.1.3 *Vibrato*

Tato krátká kapitola se věnuje tvorbě správného, nenásilného vibrata. Malotín klade velký důraz na to, aby vibrato vycházelo z nitra hráče a nebylo tvořeno násilně, mechanicky. Vibrato vycházející z klidného, rovného tónu je pro flétnistu neuvědomělé a pro posluchače příjemné.

4.3.1.4 *Jazyk*

„Při hraní na flétnu má jazyk funkci jakéhosi ventilu, který mezi rty uzavírá a otevírá štěrbinu pro vhánění proudu vzduchu do nástroje a podílí se na vytvoření konkrétního začátku

⁷² Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Dýchání, str. 19

⁷³ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Dýchání, str. 19

⁷⁴ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Dýchání, str. 21

tónu.“⁷⁵ Tomuto začátku říkáme nasazení tónu a vytvoříme ho mírným přitisknutím jazyka na vrchní zuby a lehkým tlakem vzduchu udělaným pomocí břišních svalů, bránice a semknutých rtů.⁷⁶ Podle Malotína existuje jedno základní nasazení a ostatní jsou od něj odvozena. Autor se u výkladu o základním nasazení odkazuje na statě o nátisku a dechu, jelikož vše v těchto kapitolách zmíněné je podporuje a ovlivňuje.

Při tvorbě základního a nejčastěji používaného nasazení si můžeme pomoci představou slabiky *tu*, nebo i *tü* či *thü*. Jazyk tak zaujme optimální polohu, stejnou jako při vyslovování souhlásky *t*, a samohláska *u* pomůže hráči otevřít krk a dýchat teplým vzduchem. V případě slabiky *thü* pomáhá *h* ještě více dýchat teplým vzduchem a *ü* ještě více otevírat krk. Pomůže nám i představa smítka na špičce jazyku, které se snažíme odstranit.

Jazyk se při takovém nasazení nachází dosti vpředu, proto bychom tento způsob neměli volit pro více staccat za sebou – uzavírali bychom si tím krk, tuhl by nám jazyk i rty a tón by zněl přiškrceně. Při staccatu by jazyk měl být spíše vzadu a slabika *tu* se může měnit až na *du*. K nejměkčímu nasazení volíme slabiku *ku*. Nesprávné nasazení při staccatu je podle Malotína považováno za největší chybu v celé technice flétnového hraní. Zapříčiňuje totiž tuhnutí jazyka, rtů, krku a následně celé dechové funkce.

Pro hraní nejrychlejších staccat, která nezvládneme zahrát běžným způsobem (nasazováním jedné slabiky), volíme tzv. dvojité staccato. Prakticky to znamená střídání slabik *tu – ku* (nebo *tü – kü* či *thü – khü*), případně až *du – gu*.

Malotín doporučuje cvičit staccatové části nejprve v legatu. Navodíme si tím představu soudržnosti staccatových not a vyhneme se „sekání“ staccatových slabik.

4.3.1.5 Držení flétny

Držení flétny se velmi podílí na výkonu flétnisty. Vzájemně se ovlivňuje s postavením těla, tedy i správným dýcháním, a uvolněností hráče. Drží-li hudebník flétnu špatně, přivodí si tím ztuhlost a staženost, křeče v ruce či jinde, nesprávné a nedostatečné dýchání a celkově menší výdrž při hraní.

Nejprve tedy musíme najít vyváženou polohu flétny. Položíme si flétnu na otevřené dlaně a najdeme tzv. mrtvý bod, tedy polohu, v níž se nástroj nepřevrací dopředu ani dozadu a je stabilní. Dále nastavíme správně hlavici. Každému hráči může samozřejmě vzhledem

⁷⁵ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Jazyk, str. 24

⁷⁶ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Jazyk, str. 24

k jeho rtům, bradě a flétně vyhovovat menší či větší odchylka na jednu nebo druhou stranu, vycházíme však ze základního nastavení. Toho docílíme srovnáním hlavičky tak, že „přední hrana otvoru náústku se kryje s myšlenou přímkou, která půlí většinu otevřených klapky na těle nástroje a prochází až na hlavičce“.⁷⁷

Váhu flétny by měla držet převážně pravá ruka. Flétnu netiskneme silou do důlku pod rty, naopak ji jen volně přikládáme. Palec pravé ruky by měl být položen mírně nad pravým ukazovákem – tím se přiblíží těžišti nástroje a flétna se nám tak bude lépe držet. Nejprirozenějšího zakřivení prstů na flétně docílíme tím, že pravou ruku svésíme volně podél těla s prsty zcela uvolněnými a poté ji v této přirozené poloze položíme na příslušné klapky. Zápěstí je přiměřeně prohnuté, což napomáhá prstům v zaoblení, uvolněnosti a pohyblivosti. Levá ruka se řídí ukazovákem, který směřuje šikmo vpřed. Dlaň levé ruky je široce otevřená a uvolněná, bez pocitu sevření.

Prsty při hraní příliš nezdviháme, způsobili bychom si tím křeče. Lokty máme mírně od těla, stejně jako u prstů se vyvarujeme přílišnému zdvihání. Flétnu nedržíme ve vodorovné poloze, neboť při takovém postavení by prsty levé ruky nemohly správně pracovat. Nedržíme ji ani příliš nízko, ani vysoko. Musíme si najít optimální polohu, nezapomínejme však na to, že spolu s nástrojem je potřeba naklonit i hlavu (bez újmy na dechu a krčních obratlích), aby vzduch šel dovnitř ve správném úhlu.

Nejčastěji se problémy objevují u pravé ruky, kdy hráč prsty natahuje, místo aby je držel v přirozené poloze jako při ruce svěšené volně podél těla. Tento problém vzniká většinou již v dětství, zvláště u děvčat, jelikož velká flétna je pro malého žáka příliš těžká a dlouhá a ruka tak přichází jakoby z levé strany, od těla hráče, ne zprava. Těmto problémům však můžeme zabránit použitím zahnuté hlavičky namísto klasické rovné. Flétna se tak zkrátí a těžiště se nachází blíže k žákovu tělu, takže dítě nástroj snáze udrží a prsty pokládá přirozeně, bez křeče a natažení. Malotín se zde ještě zmiňuje o typu flétny určeném hlavně pro malé začátečníky, vyráběném např. americkou firmou Armstrong a německou firmou Max Hieber. „Je to *Es-flétna*, svou velikostí něco mezi pikolou a příčnou flétnou. U nás se zatím ve větší míře neuplatnila. Je těžko dostupná a žákovi tvoří jinou představu tónové výšky v porovnání s nástrojem laděným v C, jako je běžná příčná flétna.“⁷⁸

⁷⁷ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Držení flétny, str. 27

⁷⁸ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Držení flétny, str. 37

V závěru kapitoly Malotín ironicky zmiňuje, že: „K tomu, abychom mohli nevhodné držení lépe uplatňovat, nám také někdy ochotně pomáhají různí výrobci fléten svou konstrukcí hmatníků a klappek.“⁷⁹ Autor sám flétny navrhuje. I v této prakticky zaměřené kapitole najdeme shrnutí zásad a nejčastější chyby (v držení flétny).

4.3.1.6 Postoj při hraní a vystupování

Stejně jako v předchozích statích se na sebe informace nabalují a kapitoly se navzájem prolínají. Tato kapitola vychází především ze statí o dýchání a o držení flétny. Víme tedy, že se neobejdeme bez otevření a uvolnění krku, zapojování břišních a sedacích svalů, pocitu širokého hrudníku a pocitu vzduchového sloupce vedeného rovně do hlavy.

Podle Malotína nemá být flétnista strnulý a nehybný. Naopak, přirozené pérování v kolenou vycházející z dynamiky hudby je příjemné pro hráče i diváka. Důležitou službu konají nohy, které by měly být pevné a pružné. Pohyby vycházející z horní části těla, jako ramena, ruce či krk, jsou nežádoucí – mj. negativně ovlivňují dech, dochází k svírání kolem bránice, stahování krku a tuhnutí prstů.

Při hraní vsedě platí tytéž zásady jako při hraní vstoje. Židli stavíme vpravo napříč, tedy stejným směrem, jako když stojíme, rovněž dbáme na vyrovnaní spodní části páteře. Opěradlo židle by mělo být rovné, ne příliš šikmé a vést až k sedátku. Sedáme si dozadu, abychom mohli vyrovnávat spodní zakřivení páteře, oběma chodidly jsme pevně opření o zem. Podle Malotína se žák má nejprve učit hrát vsedě a až po zažití správných pocitů jako zapojování břišních svalů, pevných nohou a vyrovnávání páteře může přejít ke hraní vstoje, přičemž bude dbát na zásady, které se naučil při hraní v sedu.

Flétnistův postoj či posed ovlivňuje také nastavení notového pultu. Za správně seřízeným stojanem je vidět flétnistova hlava, nejlépe i ramena. Pult umístěný příliš vysoko škodí akustice nástroje, příliš nízko zase svádí hráče ke sklánění hlavy, čímž si tento zavírá krk a dýchací cesty.

Malotín také zmiňuje několik zásad týkajících se vystoupení a upozorňuje i na nutnost vést žáka ke správnému koncertnímu oděvu a celkovému estetickému vystupování, včetně slepených not. Také doporučuje necvičit na flétnu v den vystoupení, místo toho se uvolnit, rozehrát, vnitřně se zklidnit a nejlépe si před vystoupením zdřímnout. Těsně před samotným koncertem by flétnista měl nástroj zahřát prodýchnutím při uzavření všech otvorů (jako

⁷⁹ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Držení flétny, str. 38

při hmatu tónu c^1), čímž se zároveň zklidní. Po vystoupení nesmí pohrdat potleskem, i kdyby ze svého výkonu neměl dobrý pocit.

4.3.1.7 Jak cvičit

Kapitola pojednává o základních zásadách cvičení. Autor, jakožto učitel i profesionální flétnista, především vyvádí z mylné představy, že flétnistou se člověk stane jen díky nadání. Ještě větší část úspěchu tvoří každodenní pravidelné cvičení, bez něhož se nikdo virtuosem nestane. Hraní však neznamená přehrávání, tedy mechanické opakování skladby bez zastavení. Tím se technických problémů nezbaví, naopak – stále více si zažívá a vrývá chyby, jichž se znovu a znovu dopouští. „Řád přírody nás přesvědčuje, že se máme vše nové učit pomalu a postupně. Jak jsme se pomalu učili chodit nebo mluvit, číst, psát a počítat, tak musíme přistupovat ke cvičení na flétnu, a v praxi je stejně uplatňovat. Nejrychlejší způsob cvičení je cvičení pomalu.“⁸⁰

Měli bychom si pro cvičení najít klidné a bezpečné místo, být psychicky i fyzicky v pořádku a také hrát na nástroj v bezvadném stavu. Malotín doporučuje rozdělit cvičení do dvou částí dne – v první cvičit bez zvuku, pouze proklapávat prsty problematická místa ve velmi pomalém tempu a dbát při tom na bezchybnou práci prstů. Flétnu držíme jako při běžném hraní, čímž cvičíme i správné držení nástroje a nekazíme si zažitý správný způsob. Další účinné cvičení je hrát problematické místo v rytmických obměnách.

V druhé části dne se máme věnovat tónu a všemu, co s jeho tvořením souvisí. Můžeme si pomoci nahrávkou dané skladby. Nejprve ji několikrát posloucháme a soustředěně vnímáme, s touhou dokonale napodobit flétnistu. Poté ji o něco ztišíme a přidáme se, hrajeme z paměti se zavřenýma očima a skladbu si vnitřně zpíváme.

Při tónovém cvičení nezapomínáme na etudy a stupnice. Stejně jako u skladeb platí zásada, že tempo můžeme zrychlit, až když jsme si hmatově a tónově jisti. „Úzkostlivě se vyhýbejme bezmyšlenkovitému přehrávání bez kontroly tónu. Je-li etuda psaná v legatu, cvičme ji i ve staccatu a obráceně.“⁸¹

Malotín zdůrazňuje nutnost klidného pozvolného cvičení, bez něhož se hráč nemůže zlepšovat a posouvat dále. Výše uvedené metody cvičení se rovněž dají praktikovat podle autora nezbytných pět hodin denně.

⁸⁰ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Jak cvičit, str. 47

⁸¹ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Jak cvičit, str. 49

4.3.1.8 Hraní zpaměti

Tato krátká kapitola pojednává o druzích hudební paměti a vlivu hraní zpaměti na výsledný dojem z hudebního díla. „Správně inspirovaná hudba je taková, která v nás zanechává hluboký zážitek a vede nás od hmotného do vnitřních, jemnějších sfér.“

Pracujeme se třemi druhy hudební paměti, přičemž se je všechny snažíme propojit. Nejčastější je mechanická, neboli sluchová, kterou získáme stálým opakováním skladby. Nepatří však mezi stálé druhy paměti.

Paměť optická je stálá a spolehlivá. Docílíme jí záměrným učením se skladby nazpaměť po kouscích. První den se snažíme „vyfotografovat“ a zapsat do svého vnitřku první dva řádky skladby, pečlivě je čteme a ukládáme do paměti, následně si je snažíme vybavit bez pohledu do not. Další den naučenou pasáž zopakujeme a nedělá-li nám problém si ji opět vybavit, můžeme k ní stejným způsobem přidat další část. Nepamatujeme-li si včerejší pasáž dokonale, nepostupujeme dále, dokud se ji nenaučíme. Správně naučenou skladbu dokážeme vyjmenovat či zapsat po jednotlivých notách.

Logická paměť vychází z rozumového určení a zapamatování si tóniny, stupnice nebo akordu.⁸² Díky ní si uvědomujeme odchylky od běžných stupnic či akordů, modulace atp.

Malotín považuje hraní zpaměti za velmi důležité, neboť „hudba začíná teprve nad hranicí zvládnutí techniky, kdy se od ní může hráč naprosto odpoutat a hluboko se ponořit do svého nitra a vést tam i posluchače“.⁸³ Skladatel sice napsal skladbu s určitým záměrem, ale velká část výsledného dojmu závisí na interpretovi a jeho pojetí.

4.3.2 Povídání o hře na flétnu příčnou – Magdalena Bílková Tůmová

Krátce se zde zmíníme ještě o jiné metodice. Sepsala ji MgA. Magdalena Bílková Tůmová, česká flétnistka a hudební pedagožka. Na pražské konzervatoři vystudovala hru na příčnou flétnu ve třídě profesora Jana Helcla, tentýž obor následně absolvovala na Akademii múzických umění u profesora Františka Čecha, který učil rovněž Františka Malotína. V postgraduálním studiu vystudovala u profesora Lubomíra Kosteckého, člena Smetanova kvarteta, komorní hru.

Za svůj život absolvovala téměř dva a půl tisíce koncertů v Čechách i zahraničí, je mj. držitelkou ceny mezinárodní hudební soutěže Pražského jara. Spolupracuje s Českým

⁸² Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Hraní zpaměti, str. 50

⁸³ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Hraní zpaměti, str. 50

rozhlasem, Českou televizí či hudebním vydavatelstvím Panton, pro něž natočila nahrávky skladeb Petra Ebena, Otmara Máchy, Zdeňka Lukáše, Christopha Willibalda Glucka, Jana Václava Stamice, Bohuslava Martinů a dalších. Jako interpretka se soustředí především na skladby současných českých autorů a účinkuje v komorních sdruženích Magistri, Flauto Collegium a Syrinx⁸⁴.

Je aktivní pedagožka, učila a učí na konzervatořích, hudebních a základních uměleckých školách a středních pedagogických školách. Několikrát byla členkou poroty pro udělení Ceny Ministerstva kultury.

Její dvoudílná učebnice, *Povídání o hře na flétnu příčnou*, je podle jejích vlastních slov určena těm, kdo se teprve chtějí stát pedagogy hry na flétnu. Autorka jim doporučuje „seznámit se i s jinými názory o podstatě výuky, vstupovat na neobvyklé cesty, které také vedou ke krásné hře“⁸⁵. Vyjadřuje i názor, že je nutné vycházet z vlastního poznání a myšlení, ne jen striktně dodržovat určitou metodiku.

První díl obsahuje jak metodiku ke konkrétní problematice hraní na příčnou flétnu, např. kapitoly O dechu, O postoji a správném držení flétny, jejím sestavení a ošetření, O nátisku, ladění a intonaci při hře na flétnu, tak i kapitoly zaměřené čistě pedagogicky a didakticky, a to především O praktickém vyučování hry na flétnu, O metodách výuky hry na flétnu, O české metodě výuky hry na flétnu, Výchovný význam klasifikace, Hlavní výchovatské zásady, „Metodická kuchařka“ pro hospitační činnost a Didaktické zásady (didaktika – obecná teorie vyučování).

Zajímavé je porovnávání těchto problematik v podání Malotína a Bílkové. Například v kapitole o postoji klade Malotín důraz na postavení hráče vpravo napříč a předsunutí levé nohy, zatímco Bílková doporučuje předsunutí nohy pravé: „Kvůli rovnováze postoje jsou nohy mírně rozkročené, asi na šířku chodidla, pravá noha může být slabě posunuta vpřed.“⁸⁶ Malotín k tomuto píše: „Pohledem na tohoto stojícího hráče zjišťujeme, že je jeho levá noha vpředu, a nikoliv pravá, jak se někdy z nepochopitelných důvodů radí.“⁸⁷

⁸⁴ http://www.bilkovatumova.euweb.cz/napsali_o.htm, 15. 6. 2016

⁸⁵ *Povídání o flétně příčné*. Magdaléna Tůmová Bílková, Předmluva, str. 1

⁸⁶ *Povídání o flétně příčné*. Magdaléna Tůmová Bílková, IV. Kapitola, O postoji a správném držení flétny, jejím sestavení a ošetření, str. 12

⁸⁷ *Příčná flétna, Praktická metodika*. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Postoj při hraní a vystupování, str. 41

Malotín také zastává názor, že „žák by se měl začít učit hrát nejprve v sedě, a teprve až po nalezení a dokonalém zažití správných pocitů hraní vsedě při používání nohou a břišních svalů by měl přistoupit k hraní vstoje s důsledným uplatňováním jemu již známých zásad správného hraní při sezení na vhodné židli.“⁸⁸ Oproti tomu Bílková uvádí: „Je nutné dbát, aby žák při hře na flétnu vždy stál. Také doma při cvičení, kdy žáci snadněji podléhají své pohodlnosti. Jenom profesionální hráči v orchestrech a některých komorních tělesech sedí.“⁸⁹

Jiný rozpor se týká podpěrky, nebo také držáku. Dříve se toto celokovové či dřevěno-kovové zařízení ve tvaru T používalo jako pomocník k držení flétny. Zapadalo do prohlubně mezi levým palcem a ukazovákem a mělo odlehčit flétně s Böhmovým systémem, kde je těžší část mechaniky na straně směrem k hráči.⁹⁰ Bílková píše: „U flétny se doporučuje držák (zvláště pro žáky s krátkými prsty), jehož délka se řídí délkou jejich prstů. Nástroj zapadá držákem do palcové prohlubně levé ruky, čímž váha nástroje spočívá hlavně na něm a prsty mají absolutní volnost k rozvinutí hbité techniky. Pokud nemá flétna držák, je flétnista nucen použít kloubu ukazováčku na své levé ruce a tlaku flétnou na rty. Trpí tím nejvíce hlavně tónová kultura. U začátečníků může dojít ke křeči v ruce.“⁹¹ Malotín problém pro hráče příliš velké flétny řeší zahnutou hlavicí, o níž se Bílková ve své publikaci nezmiňuje. K problematice podpěrky uvádí: „Mnoho zlovyků nám způsobila podpěrka a její odložení, aniž bychom se poučili o držení flétny bez této pomůcky.“⁹² A dále: „Také hraní s podpěrkou umožňuje nesprávně držet flétnu jen na kraji spodního rtu, a výsledkem toho je špatný ozev spodních tónů a neuvolnění hrdla.“⁹³ Více se tématu držení flétny a postoji při hře věnuji v kapitole 4.3.1.5 a 4.3.1.6.

Tento rozpor je pozoruhodný i tím, že Malotínova Příčná flétna – praktická metodika vyšla v roce 1998 a již tehdy se v ní píše: „Asi kolem r. 1965 se k nám ze zahraničí dostaly první zkušenosti s hraním bez podpěrky. Postupně se to stalo módou, většinou však

⁸⁸ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Postoj při hraní a vystupování, str. 42-43

⁸⁹ Povídání o flétně příčné. Magdaléna Tůmová Bílková, O postoji a správném držení flétny, jejím sestavení a ošetření, str. 12

⁹⁰ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Držení flétny, str. 32-33

⁹¹ Povídání o flétně příčné. Magdaléna Tůmová Bílková, IV. Kapitola, O postoji a správném držení flétny, jejím sestavení a ošetření, str. 12

⁹² Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Držení flétny, str. 32

⁹³ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Držení flétny, str. 33

bez opodstatnění a bez znalostí správného a přirozeného držení flétny.“⁹⁴ Magdalena Tůmová Bílková sepsala Povídání o hře na flétnu příčnou v roce 1994 a přepracovala 2010, přesto i v novější verzi s podpěrkou počítá a hodnotí ji nekriticky. Ve druhém díle Povídání se pouze zmiňuje: „Použití držáku (podpěrky) si řeší každý flétnista individuálně.“⁹⁵

Takových rozdílných názorů najdeme v publikaci Malotínově a Bílkové více. Čteme-li Malotínovu metodiku pozorně, působí na nás autorův výklad, že daným problematikám přikládá poměrně velkou váhu, a metodický rozpor mezi těmito dvěma pedagogy je tedy celkem velký. Zajímavé je, že Malotín dělal Povídání o hře na flétnu příčnou jednoho z recenzentů a v úvodu je uveden výňatek z jeho recenze: „Dílo přináší mnoho zajímavých údajů a informací. Je dobře uspořádáno.“⁹⁶

Metodické i didaktické kapitoly Povídání o hře jsou obsáhlé a problematice se věnují podrobně, jsou však psány poněkud encyklopedicky a méně vzletně než Malotínova metodika. Ta sice též obsahuje velké množství nových informací a vyžaduje soustředěnost, zároveň se ale čte snadno, neboť příliv informací je prokládán myšlenkami, jež se dají aplikovat (nejen) v celém hudebním světě, a poznatky jsou dávkovány postupně. Povídání o hře na flétnu příčnou je velmi přínosný text, nelze se však do jeho čtení příliš ponořit, protože metodické a didaktické informace jsou zde řazeny jedna za druhou a většinou vyžadují okamžité ověření v praxi.

Druhý díl publikace, Historie a literatura pro příčnou flétnu, obsahuje, jak název napovídá, stručný vývoj tohoto nástroje a významné dobové české i světové autory, od baroka po dvacáté století, a jejich stěžejní díla pro flétnu.

Zajímavá je část o rámcovém vzdělávacím programu pro výuku hry na flétnu. Obsahuje mj. i několik vět o dětském začátečníkovi. Zde se objevuje zásadní rozpor mezi Bílkovou a Malotínem. Malotín hraní na zobcovou flétnu před flétnou příčnou odmítá: „Často nám u dětí hluboce zakořeněný návyk způsobu hraní na zobcovou flétnu právě v uskutečnění požadavku rozprostřeného spodního rtu v celé šířce velice brání. Děti, které začínaly hrát nejprve na zobcovou flétnu, dělají totiž pravý opak: špulí ústa, chtějí-li tvořit tón na příčnou flétnu.“⁹⁷ Bílková oproti tomu uvádí: „Příprava ve formě studia hry na zobcovou flétnu je

⁹⁴ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Držení flétny, str. 34

⁹⁵ Povídání o flétně příčné. Magdaléna Tůmová Bílková, str. 56

⁹⁶ Povídání o flétně příčné. Magdaléna Tůmová Bílková, Ze slov recenzentů, str. 2

⁹⁷ Příčná flétna, Praktická metodika. František Malotín, Praha 1998, Informatorium. Nátisk, str. 14

pro včasné rozvíjení hudebních dovedností prospěšná, ale ne nezbytně nutná.“⁹⁸ Autorka také píše, že nejdříve jsou žáci ke studiu příčné flétny přijímáni v deseti letech, což nelze říci obecně. Z vlastní zkušenosti mohu říci, že díky zahnuté hlavici začínají na příčnou flétnu hrát i děti mnohem mladší.

V druhém díle Povídání o flétně příčné se dočteme i o práci se zrakově postiženými studenty a specifiky takového vyučování. Inspirativní je kapitola o studijní látce a doporučených technických cvičeních, etudách a přednesech pro daný studijní ročník.

Za v metodice neobvyklou, a přitom velmi podstatnou považuji část týkající se etického kodexu učitelů. Bílková zde předkládá základní etické otázky jako „K čemu je vlastně etika“ a „Proč být morální?“, účel a východiska etického kodexu. „Umělecká výchova je tak životně důležitá pro vývoj jedince i společnosti, že by nikdy neměla být ponechána náhodnému rozhodnutí. Vedle smysluplné legislativy a materiálního zabezpečení je příklad učitele tím nejdůležitějším.“⁹⁹ Přínosné je též v bodech sepsané zamyšlení, kdo je učitel. Autorka uvádí, že mezi pedagogovy úkoly patří také pomáhat žákovi rozvinout zdravý vztah k sobě samému, učit ho chápat základní lidské hodnoty prostřednictvím umělecké krásy či kriticky nahlížet na nespravedlivé struktury a naopak vytvářet dobré, založené na toleranci, úctě a soucitu. Vyzdvihuje též roli učitele jako spolutvůrce školy a kultury, člověka, který vytváří zdravou atmosféru pro žáky, rodiče i své spolupracovníky a aktivně se podílí na provozu školy a naplňování školních programů. Pedagog musí respektovat práva dítěte a jeho rodiny, pomáhat ve škole udržovat bezpečné prostředí a též chránit pověst svého povolání. Nesmí však zapomínat na osobní růst, neboť vědomosti jsou jedním ze základů jeho profese, a na své vlastní duševní i psychické zdraví, protože práce učitele klade na člověka velké nároky.

Krátké porovnání Malotínovy a Bílkové metodiky přináší zajímavé a někdy různící se pohledy na základní metodické otázky hry na flétnu. Co pedagog, to jiný přístup. Záleží na každém učiteli, pro jaký způsob výuky se rozhodne, zda bude vycházet pouze z vlastních zkušeností, inspiruje se některým přístupem či přístupy, nebo bude striktně dodržovat jednu metodiku. Žáci, stejně jako učitelé, jsou individua a kromě jejich nadání a pílě je ovlivňuje i momentální rozpoložení a sociální faktory. Základní obecně platnou metodou a podmínkou

⁹⁸ Povídání o flétně příčné. Magdaléna Tůmová Bílková, str. 95

⁹⁹ Povídání o hře na flétnu příčnou, Magdalena Tůmová Bílková, str. 110

kvalitní výuky je dobrý vztah mezi učitelem a žákem, učitelova láska k povolání a žákova chuť se učit.

4.3.3 Metodické publikace starších autorů

V této práci jsou rozlišovány pojmy metodika a učebnice. Metodikou jsou zde míněny zásady, návod ke konkrétním problematikám hry, např. správný postup při tvoření nátisku, tónu či držení flétny. Učebnicí se myslí publikace s notovými ukázkami k procvičení hry. Jako škola hry (na příčnou flétnu) je chápáno spojení významů termínů metodika a učebnice, tedy spis obsahující jak poučení o dané herní zásadě, tak i notové ukázky či skladby umožňující procvičení hry.

4.3.3.1 Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboje – J. M. Hotteterre

Nejstarší flétnovou školu, Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboje (v originále *Principes de la flute*), sepsal již v roce 1707 francouzský flétnista Jacques Martin Hotteterre (1674-1763). Působil na dvoře Ludvíka XIV. a byl oblíbeným učitelem hudby. Poznámky o zobcové flétně a hoboji začlenil do spisu proto, že tehdejší flétnisté museli umět hrát rovněž na tyto nástroje.

V části Pojednání o příčné flétně se zabývá problematikou nátisku a postavení těla a držení rukou.

Druhá část knihy, Pojednání o zobcové flétně, vysvětluje mj. držení flétny a správnou polohu prstů či tvoření trylků. V závěru sepsal autor návod, jak se naučit hrát na hoboje.

Dnešní hodnota díla spočívá hlavně v podrobném vysvětlení ornamentiky a artikulace doplněném notovými ukázkami, jež jsou pro interpretaci francouzské hudby první poloviny osmnáctého století velmi cenné (např. Kapitola XIII. O artikulaci).

Hotteterreova flétnová škola dala základ francouzské metodě hry, na niž se později orientoval Malotín jako na protiklad školy německé. „Jimi (pozn.: francouzskými flétnisty J. Guillonem, J. L. Tullonem a dalšími) vytvořená francouzská metoda má způsob tvoření tónu opačný, než je německý. Rty i koutky úst jsou téměř bez napětí a lícních svalů se užívá minimálně. Flétnista se nátiskově nikdy nemůže při hraní unavit. Jemný tón je s vibratem, a proto je barevný, plný citu, technika je lehká, zvuk nosný.“¹⁰⁰

¹⁰⁰ Povídání o hře flétnu příčnou. Magdalena Tůmová Bílková, str. 24

4.3.3.2 Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu – J. J. Quantz

O několik desetiletí mladší je metodika Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu (v originále Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen) od německého hudebního skladatele, flétnisty, hudebního teoretika a výrobce fléten Johanna Joachima Quantze (1697-1793), který během života navštívil Itálii, Francii i Anglii, stal se učitelem hry na příčnou flétnu pruského prince (budoucího krále) Friedricha a později i jeho dvorním kapelníkem. Tato obsáhlá publikace, vydaná v roce 1752, se kromě problematiky hry věnuje převážně hudební kritice či společenské situaci. I dnes je stále překládána a vydávána. Využívají ji především hudebníci hrající na barokní příčnou flétnu, jelikož poskytuje přesné informace, jak se na tento nástroj hrálo.

Podle (počestlých) německé flétnové školy se u nás učilo ještě ve dvacátém století, jiná metoda zde totiž nebyla známa. Změnil to až František Malotín, který v padesátých a šedesátých letech začal proti tomuto zastaralému způsobu prosazovat školu francouzskou s jejím zvukovým ideálem, která vycházela z Hotteterreových Zásad hry. O zlozvycích německé flétnové školy se Malotín zmiňuje ve své metodice. Např. v kapitole o nátisku kritizuje zastaralý násilný způsob jeho tvoření založený na roztažení koutků do stran jako při úsměvu – viz 4.3.1.1 Nátisk.

4.4 Učebnice hry na příčnou flétnu

Nejnovější českou učebnici hry na příčnou flétnu sepsal František Malotín. Nese poetický název Probouzení k dokonalosti a navazuje na začátečnické První doteky.

První doteky ihned po svém vydání v roce 2005 zaznamenaly pozitivní ohlas, neboť se jedná o unikátní učebnici založenou na moderním způsobu výuky – vychází z Malotínovy Příčné flétny – praktické metodiky.

Publikace, určená pro úplné začátečníky, se zaměřuje na utváření krásného tónu a celkově nenásilný přístup ke hře. Velmi povzbudivě a laskavě působí vzkaz adresovaný v úvodu knihy začínajícímu flétnistovi. Učebnici doplňuje samostatný sešit s doprovody pro flétnu, klavír a kytaru.

Je rozdělena do čtyř oddílů, barevně rozlišených podle ročních období, hráč však může postupovat podle svých možností, tedy pomaleji i rychleji. Každý oddíl obsahuje několik kapitol, na jejichž začátku jsou uvedeny již naučené tóny. Nový hmat je znázorněn obrázkem se začerněnými příslušnými klapkami či páčkami. Kapitoly začínají cvičením s vydržovanými tóny s doporučením hrát je nejprve na slabiku *kü* a podruhé na *tü*. Následují cvičení

s rychlejším střídáním naučených not (v rytmu osmin), dále cvičení s tečkovaným rytmem či skladby nebo písňe, jejichž náročnost se s postupujícími lekcemi zvyšuje. Na konci kapitoly si má žák trénovat prsty cvičením pouze na proklapávání daných tónů, tedy bez zapojení dechu.

Za naplnění předpokladu pozorného učitele a respektování Malotínových zásad (viz Příčná flétna – praktická metodika) se pečlivým přehráním učebnice žák naučí tóny od c^1 do d^3 , získá základy flétnové hry a návyků a otevře se mu možnost pokračovat navazující publikací *Probouzení k dokonalosti*.

Probouzení k dokonalosti je rozděleno do dvou dílů po pěti kapitolách a je určeno pokročilejším hráčům na příčnou flétnu ve vyšších ročnících ZUŠ či nižších ročnících konzervatoří. V učebnici se probírají technicky náročnější postupy jako např. flažolety, rozšíření flétnového rozsahu až do čtvrté oktávy a rozvoj krásného tónu a dynamiky. Kniha obsahuje též návod, jak s učebnicí pracovat, detailní sedmitýdenní plán cvičení každé kapitoly, rady, jak se připravit na veřejné vystoupení a téma zdravého životního stylu, postoje k práci na sobě jako na člověku i na interpretovi.

Dohromady tvoří Příčná flétna – praktická metodika a z ní vycházející učebnice *První doteky* a *Probouzení k dokonalosti* nedílný celek, který by se mohl nazývat Příčná flétna – Velká škola tónu.¹⁰¹

Mezi Malotínovou školou a školami předcházejícími zeje poměrně velká časová propast, přesto se zde zmíníme o dvou starších českých flétnových publikacích.

4.4.1 Škola hry na flétnu – Rudolf Černý, Josef Bok

Školu hry na flétnu (Schule für Flöte) sepsali flétnisté a hudební pedagogové Rudolf Černý a Josef Bok asi v polovině dvacátého století. První, hudebně-teoretická část, pojednává hudebním písmu (notách, pomlkách, posuvkách, intervalech atp.), vývoji flétny, jejím složení a jednotlivých částech, rejstřících a ladění, ale též o základních metodických zásadách jako držení flétny, postoji, dýchání a tvoření tónu. Není překvapující, že v knize se mj. doporučuje stát s předsunutou pravou nohou. Postoj s levou nohou vpřed u nás začal prosazovat až Malotín.

Druhou, praktickou část, tvoří notové ukázky jednodušších i složitějších cvičení a skladeb.

¹⁰¹ <http://www.malotin.cz/>, 19. 6. 2016

Publikace je psána dvojjazyčně, česky a německy. Na rozdíl od Malotínovy učebnice se mezi jednotlivými cvičeními neobjevují žádné rady či poznámky ke hře. Doporučuje se spíše pro starší děti a dospělé nebo žáky vedené učitelem.

4.4.2 Škola hry na příčnou flétnu – Lubomír Kantor

V roce 1993 byla vydána trojdílná Škola hry na příčnou flétnu moravského flétnisty a hudebního pedagoga Lubomíra Kantora. Přístupem i zpracováním je o poznání modernější než Černého a Bokova publikace. Obsahuje mj. studijní zásady, z nichž některé jsou podobné zásadám Malotínovým, např.: „Obtížná místa skladeb cvič nejprve v pomalém tempu a pak postupně zrychluj“ či „Hraj pozorně, s chutí a s radostí. Nespěchej“. S některými by se však v porovnání s Malotínovou metodikou dalo polemizovat, např. zásada „Snaž se maximálně uvolnit všechny svaly“ by mohla žáka svádět k ochabnutí břišních a sedacích svalů, jejichž zapojení je při tvorbě krásného tónu nezbytné. Malotín také doporučuje neříkat žákovi, že je něco těžké či namáhavé, místo toho má učitel svého svěřence raději povzbudit. Kantor v zásadách uvádí: „Studium hry na příčnou flétnu je náročné a namáhavé. Dopřej si občas radosti z opakování skladbiček hraných na zobcovou flétnu.“ To se rozchází i s další Malotínovou zásadou nehrát na zobcovou flétnu, jestliže hrajeme na flétnu příčnou, protože na každou z nich tvoříme zcela odlišný nátisk.

Kantorova publikace se dle jeho vlastních slov orientuje na německou školu Ernesta Köhlera (1849-1907), jednoho z nejlepších flétnistů své doby. Sešity doplňuje příloha obsahující klavírní party uvedených přednesových skladeb, skladbičky z různých stylových období a skladby flétnového pedagoga Petra Židka. Pro učitele pracující s Kantorovou školou je určena Metodika výuky hry na flétnu, jejíž součástí je i návod na výrobu příčné flétničky pro nejmenší flétnisty.

V počátečních kapitolách prvního dílu se kombinuje metodika s notovými doplněními k dané problematice, pokročilejší kapitoly obsahují cvičení se spíše technickými poznámkami ke hře. Další díly jsou orientovány na dechová cvičení, na nácvik ekonomického dýchání, různá cvičení a etudy původní i Köhlerovy.¹⁰²

Na rozdíl od Černého a Bokovy školy je Kantorova vhodná pro začátečníky. První dva díly byly přepracovány, se zdůrazněním, že obsahují kompletní studijní materiál pro první cyklus ZUŠ.

¹⁰² Škola hry na příčnou flétnu, 1. díl. Lubomír Kantor. Montanex, s. r. o., Ostrava 1993.

5. Dotazníkové šetření

V rámci praktické ukázky některých flétnových problematik je zde předložen krátký dotazník určený pro učitele hry na příčnou flétnu v ZUŠ. Otázky se týkají Malotínovy metodiky a záležitosti vhodného nástroje pro dětské flétnisty.

Dotazníkového šetření se z oslovených pětasedesáti zúčastnilo devatenáct respondentů ve věku od 28 do 61 let z několika krajů České republiky (Praha, Středočeský, Ústecký, Plzeňský, Moravsko-slezský), z toho čtrnáct žen a pět mužů, téměř všichni minimálně s vyšším odborným (hudební konzervatoř), převážně však vysokoškolským vzděláním v hudebním oboru (CNSM Lyon, obor Flétna, AMU a HAMU, obor Flétna a Hudební management, či FF UK, Hudební věda), pouze jeden muž vystudoval Univerzitu obrany, modul Velitel dělostřeleckých jednotek.

Dotazník byl uveden představením autorky:

Vážení učitelé, jmenuji se Helena Svobodová a studuji na PedF UK obor český jazyk – hudební výchova. V rámci své bakalářské práce „Výuka hry na příčnou flétnu na základních uměleckých školách“ zpracovávám i krátký výzkum. Dovoluji si Vás poprosit o zhruba pět minut Vašeho času pro vyplnění níže uvedeného dotazníku. Vím, že studentské dotazníky se objevují často, věřím však, že tento Vám může přinést i užitečné zamyšlení.

Následně byly respondentům položeny následující otázky rozdělené do několika oddílů:

Vaše nejvyšší dosažené vzdělání (škola a obor):

Studujete školu a obor (pozn.: pokud nyní žádnou školu nestudujete, pokračujte na další otázku):

Váš věk:

Pohlaví:

Ve kterém kraji se nachází ZUŠ, v níž učíte?

Ve které ZUŠ učíte (nepovinné)?

Jak dlouhá je Vaše pedagogická praxe v oboru výuky hry na příčnou flétnu?

Jaké je věkové rozmezí vašich žáků?

Používáte při výuce (také) učebnici?

Pokud ANO: Jakou učebnici používáte? Doplnujete výuku hrou z listu nebo jinými materiály (jakými)?

Pokud NE: Jaké materiály k výuce používáte?

Pracujete s metodikou Františka Malotína (Příčná flétna – praktická metodika)?

Pokud ANO: V čem spatřujete její klady a v čem zápory?

NE, pracuji s jinou metodikou: Jakou? V čem spatřujete její klady a v čem zápory?

NE, vycházím pouze ze zkušeností, které jsem načerpal/a během vlastního vzdělávání

Jaký je podle Vás minimální vhodný věk dítěte pro zahájení výuky hry na příčnou flétnu?

Pokud dítěti jeho fyzické dispozice nedovolují hrát na nástroj standardní velikosti, zvolil/a jste či zvolil/a byste pro něj (můžete zvolit více možností):

- flétnu se zahnutou hlavicí (do tvaru U)?
- flétnu s hlavicí wave line?
- dětský model (příčná sopranová plastová flétna bez mechaniky)?
- Jiné:

Stručně zdůvodněte svůj výběr.

Musí žák ve Vaší ZUŠ před výukou hry na příčnou flétnu projít studiem hry na flétnu zobcovou?

- ANO
- NE
- Jiné:

Máte-li chuť, napište, v čem spatřujete klady a v čem zápory.

Mnohokrát děkuji za Váš čas a přeji Vám mnoho radosti ve výuce.

Helena Svobodová

Z výsledků dotazníkového šetření vyplynulo, že nejmladším žákům šesti respondentů je pět let, což se neshoduje s odpovědí na otázku, jaký je minimální vhodný věk pro začátek hraní na flétnu. Osm dotázaných (včetně šesti zmíněných) si myslí, že dítěti by mělo být alespoň šest let, tedy doba zahájení školní docházky, většina z nich však doplňuje, že to nelze soudit plošně a vždy záleží na mentální vyspělosti žáka, protože v tomto věku ještě někteří nechápou, co od nich učitel vyžaduje, a spolupráce s nimi je velmi obtížná. U žádného z ostatních dotázaných se neobjevuje nižší věk jejich žáků než právě pět a méně let. Čtyři respondenti soudí, že dítěti by mělo být sedm či sedm až osm let, další čtyři jsou názoru

začínat hrát minimálně v devíti či deseti letech. Všech těchto osm respondentů učí žáky, jejichž věk odpovídá názoru jejich učitelů na minimální vhodný věk pro zahájení hry na flétnu. Zbylí tři dotázaní odpověděli, že záleží na fyzických dispozicích. Podle nich postačuje, dokáže-li dítě bez nesnází udržet flétnu v rukou, objevuje se i zmínka o vhodnosti zahnuté hlavice či jiných možností pro dětské flétnisty.

V otázce vhodného nástroje pro malého žáka by deset dotázaných zvolilo zahnutou hlavici, jeden z nich dokonce i dospělou flétnu, šest z těchto dotázaných by vybralo také dětský model flétny Koge KF 11. Svou volbu zdůvodňují možností hrát již v nižším věku a tím, že dítě netrpí křečemi a vyhne se nesprávným návykům držení flétny. Závisí však na fyzické dispozici žáka, délce rukou a prstů. Objevuje se i kontroverzní názor jednoho z respondentů, že kdo nemůže hrát na flétnu kvůli fyzickým dispozicím, měl by si vybrat jiný nástroj. Zbylí dotázaní by zvolili hlavici wave line a U-hlavici kritizují pro její horší stabilitu. Jeden z nich by však hlavici wave line zvolil pouze v případě nouze, protože začínající flétnista by podle něj měl zvládnout práci s nástrojem dospělé velikosti. Dva z respondentů by pro nejmenší vybrali dětský model flétny, jelikož je kratší, lehčí a vhodný pro dětské prsty.

V žádné z dotázaných ZUŠ nemusí žák projít nejprve studiem hry na zobcovou flétnu. Názory na tento běžně praktikovaný postup se různí. Přibližně polovina je zásadně proti a dítěti by raději doporučili zpěv, bicí či klavír. Při hře na zobcovou flétnu si dle nich vytváří žák jiné návyky, podle některých spolu zobcová a příčná flétna sdílí pouze název a výuka hry na zobcovou flétnu by měla být realizována pouze kvalifikovanými pracovníky, což učitelé hry na flétnu příčnou až na výjimky nejsou. Druhá polovina naopak považuje předchozí studium hry na zobcovou flétnu za vhodné. Dítě se tím podle nich naučí správně dýchat, číst noty, získá hudební základy, práce je pak mnohem rychlejší a otevře se možnost více se soustředit na úskalí flétny příčné. Část z takto odpovídajících dokonce raději přijme žáka, který prošel alespoň dvouletou výukou hry na zobcovou flétnu. Objevují se kompromisní názory, že záleží na mentální vyspělosti dítěte – podle toho pak učitel doporučí buď jednodušší zobcovou, nebo náročnější příčnou flétnu.

Patnáct dotázaných používá při výuce učebnici, čtrnáct z toho První doteky od Františka Malotína, jeden publikaci zahraničního autora. Všichni doplňují výuku jinými materiály – lidovými písničkami, etudami (G. Gariboldi, Taffanel-Gaubert – Exercises journaliers, Bernold – Technique de l'embouchure, Moyse – Gammes et arpéges), písničkami z jiných zdrojů (autoři Hlavatá, Klement, Gruber, Bachtíková), různě obtížnými duety (např. L. v. Beethoven, F. Devienne) i trii a hrou z listu. Zároveň všech těchto patnáct respondentů

pracuje s metodikou Františka Malotína. V otázce na klady a zápory Malotínovy metodiky zaměnila většina respondentů metodiku s učebnicí, odpovědi se tedy týkají převážně Prvních doteků. Dotázaní vyzdvihují ucelenost, systematickosti a přehlednost učebnice a fakt, že do druhé oktávy se žák dostává postupně. Nevýhodu spatřují v příliš brzkém užití posuvek (as, dis), které mladší žáci ještě nemohou z nauky znát, a v nezáživnosti některých cvičení. Někdy žáci vyžadují rychlejší postup a zábavnější formu. Dle několika respondentů učebnice také potřebuje doplnění z jiných zdrojů, což koresponduje s faktem, že všichni učitelé pracující s Prvními doteky doplňují výuku jinými materiály. Nepraktickým se jeví váha a cena publikace. V souvislosti s tím někteří navrhuji rozdělit učebnici na menší sešity.

Malotínovu metodiku přijímají dotázaní kladně. Oceňují především její zaměření na přirozenost, důraz na správnou techniku hry i držení těla co nejpřirozenějším způsobem a také to, že dbá na usazení nátisku a tvorbu kvalitního tónu.

Zbylí čtyři respondenti, kteří při výuce nepostupují podle učebnice, zároveň nepracují s Malotínovou metodikou a vycházejí pouze ze zkušeností načerpaných během vlastního vzdělávání. Na otázku, jaké materiály k výuce používají, uvedli neurčité odpovědi, z nichž nejzajímavější je „notové“ a „mozek“. Ani jeden z těchto dotázaných nestudoval a nevyučuje v Praze, všem je více než čtyřicet pět let.

Všichni respondenti působící či vystudovaní v Praze využívají Malotínovu metodu i učebnici, nelze však v tomto ohledu dělat závěry, neboť vzorek dotázaných je příliš skrovný. Zajímavější je jasná spojitost mezi používáním Malotínovy metody a zároveň Prvních doteků. S tím souvisí i fakt, že všichni učitelé pracující s touto učebnicí vycházejí z pestrého učebního materiálu, jelikož cítí nutnost Dotečky doplňovat.

6. Závěr

Při psaní své bakalářské práce jsem vycházela z několika důležitých zdrojů. Velmi významným pramenem a inspirací pro mne byla publikace Příčná flétna – praktická metodika od Františka Malotína, jehož osobnost i přístup k flétně a hudbě obecně velmi obdivuji. Při tvorbě kapitol o učebnicích a metodikách jsem vycházela z nich samotných. V zařazení flétny do skupiny nástrojů mi pomohla obsáhlá publikace Pavla Kurfürsta, Hudební nástroje. Pro ZUŠ nezbytné dokumenty MŠMT týkající se organizace studia i výuky jsem musela hledat na webových stránkách ministerstva. Velmi cenné postřehy jsem získala od učitelů hry na flétnu, zejména od Marie Kroužkové. Často jsem se opírala o vlastní mnohaletou zkušenost se ZUŠ. Načerpala jsem tam podněty i četné informace, z nichž jsem vycházela, týkající se metodiky, nástroje i notového materiálu.

Jako na každém začátku, ani já jsem netušila, jaké obzory se mi při psaní bakalářské práce otevrou. Z vlastní zkušenosti jsem věděla, že pro výuku hry na příčnou flétnu je důležitá jak technická, tak i praktická stránka věci. Chtěla jsem zjistit, co všechno tyto složky obnášejí, jak se podílejí na výuce a jak ji ovlivňují. Stěžejní část své bakalářské práce jsem s přibývajícími znalostmi rozdělila na čtyři části. V první se čtenář seznámí se samotným nástrojem, jeho zařazením a vývojem. Patří sem též pohled na technickou stránku flétny, tedy její stavba, typy i materiál, z něhož se vyrábí. V souvislosti s výukou na ZUŠ jsem považovala za důležité zmínit se i o současně používaných flétnách z pohledu přiměřenosti pro momentální fyzickou vyspělost žáka. Objevila jsem flétnu s hlavicí wave line, což pro mne byla novinka – zatím jsem se setkala pouze ze zahnutou hlavicí. Druhá část pojednává o organizaci základního uměleckého vzdělávání, se zaměřením na hudební obor. Při práci na této kapitole jsem zjistila, že školy se musejí řídit mnoha nařízeními, o nichž jsem dosud netušila. Ve třetí části jsem se věnovala samotné výuce, tedy praktickému aspektu hry na příčnou flétnu. Neopomenutelným zdrojem mi byla Příčná flétna – praktická metodika od prof. Františka Malotína. Měla jsem možnost porovnávat své zkušenosti z dětství a dospívání, kdy jsem sama byla touto metodou učena. Velmi si cením přístupu obou flétnových pedagogů, kteří se mi věnovali. Po přečtení Malotínovy metodiky zastávám názor, že je to skutečný unikát, jenž navíc vznikl na české půdě a (nejen) všichni čeští flétnisté by na něj měli být hrdí. Zajímalo mne propojení technické a praktické složky ve výuce. Z toho důvodu jsem zpracovala krátké dotazníkové šetření. Závěry z něj vyplývající mne poměrně překvapily, zejména spojitost mezi používáním Malotínovy metodiky a jeho učebnice. Zúčastnilo se však málo respondentů, takže výsledky nelze chápat jako obecně relevantní.

Čas věnovaný této bakalářské práci mi přinesl mnoho pozoruhodných informací a nových zkušeností. Téma mě nepřestalo překvapovat svou obsáhlostí. Setkala jsem se s naprosto rozdílnými názory na některé problematiky hry na příčnou flétnu, seznámila jsem se s novými fakty i zajímavou literaturou. Během psaní své bakalářské práce jsem nad probíranými oblastmi uvažovala a tvořila si vlastní názor, často jsem při tom vycházela ze zkušeností načerpaných během let na ZUŠ. Stejně jako se dostalo podnětů mně, tak i já přeji všem flétnistům, aby oni sami i jejich pedagogové čerpali inspiraci z rozsáhlého flétnového dědictví a hraním působili radost sobě i okolí.

7. Seznam použitých informačních zdrojů

Tištěné zdroje:

BEN-TOVIM, A., BOYD, D. *Hudební nástroj a naše dítě*. 1. vyd. Praha : Portál, 2007. 136 s. ISBN 978-80-7367-206-5

ČERNÝ, R., BOK, J. *Škola hry na flétnu, Schule für Flöte*. Praha : Bärenreiter Editio Supraphon Praha, 1957.

HOTTETERRE, J. M. *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboje*. 1. vyd. Praha : Vyšehrad, 2013. ISBN 978-80-7429-391-7

KANTOR, L. *Škola hry na příčnou flétnu*. Ostrava : Montanex, 1993. ISBN 80-85300-95-8

KURFÜRST, P. *Hudební nástroje*. 1. vyd. Praha : TOGGA, 2002. ISBN 80-902912-1-X

MALOTÍN, F. *První doteky – škola hry na příčnou flétnu*. 1. vyd. Praha : Editio Bärenreiter Praha, 2005. ISMN M-2601-0345-0

MALOTÍN, F. *První doteky – škola hry na příčnou flétnu, doprovody*. 1. vyd. Praha : Editio Bärenreiter Praha, 2005. ISMN M-2601-0361-0

MALOTÍN, F. *Příčná flétna – praktická metodika*. 1. vyd. Praha : Informatorium, 1998. ISBN 80-86073-33-5

MODR, A. *Hudební nástroje*. 5. vyd. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1961. 304 s.

QUANTZ, J. J. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. 3. vyd. Berlin : Bärenreiter Kassel, 1978.

Elektronické zdroje:

BÍLKOVÁ TŮMOVÁ, M. *Povídání o hře na flétnu příčnou* [cit. 2016-07-06]. Dostupné z: <http://www.bilkovatumova.euweb.cz/ucebnice.htm>
www.izus.cz [cit. 2016-26-06]

KESSNEROVÁ, K. *Význam Základních uměleckých škol jako výchovně-vzdělávací instituce z pohledu pedagogů*. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Brno, 2013. [cit. 2016-02-06]. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/351041/pedf_b/
<http://www.malotin.cz/> [cit. 2016-02-06]